Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Fünfter Jahrgang
Oktober 1922—September 1923

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Seite

Altmann, Wilhelm (Berlin), Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1922 558
Bauer, Moritz (Frankfurt a. M.), Johann Mayrhofer 79
Bücken, Ernst, und Paul Mies (Köln), Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde 219
Einstein, Alfred (München), Richard Wagners „Liebesverbot". Zur Aufführung am Münchener National-Theater (24. März 1923) 382
—— Schütz-Miszellen I 432
Epstein, Peter (Frankfurt a. M.), Das Zehnte Deutsche Bachfest in Breslau 39
—— Aus Frankfurter Ratsakten des 17. Jahrhunderts 368
Ficker, Rudolf (Innsbruck), Erwiderung 115
Fischer, Wilhelm (Wien), Dreißigjähriger Bestand d. „Denkmäler d. Tonkunst i. Österreich" 666
Geiger, Albert (Weilheim), Die spanischen Ccs. 133/199 der Münchner Staatsbibliothek. Eine vorläufige Studie 485
Göhler, Georg (Altenburg), Drei neue Bände der Gesamtausgabe der musikalischen Werke Franz Liszts 45
Günther, Siegfried (Bernburg a. d. S.), Eine verschollene Liedersammlung des Johann Ludwig Gottfried Kindscher 375
Hansen, Christian J. (Wiesdorf b. Köln), Aufgaben und Ergebnisse physikalischer Forschungen im Klavier- und Geigenbau 420
Hasse, Karl (Tübingen), Bach-Reger-Fest in Heidelberg 100
Hitzig, Wilhelm (Leipzig), Eine Komposition der Gottschedin 616
Helfert, Vladimir (Brünn), Zur Geschichte des Wiener Singspiels 194
Kroyer, Theodor (Heidelberg), Denkmäler der Tonkunst in Österreich 102, 387
Lorenz, Alfred (München), Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde . 546
Ludwig, Friedrich (Göttingen), Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe. 24.—26. September 1922 434
Mersmann, Hans (Berlin), Max Friedlaender 41
—— Versuch einer Phänomenologie der Musik 226
Meyer, Kathi (Frankfurt a. M.), Zum Stilproblem in der Musik 316
Moser, Hans Joachim (Halle a. S.), Heinrich Schütz. Gedenkrede, gehalten in der Ortsgruppe Halle der DMG am 17. November 1922 65
Müller, Hermann (Paderborn), Beobachtungen zum geistlichen Liede 353
Nettl, Paul (Prag), Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag 157
—— Die Bergamaska 291
Oberborbeck, Felix (Bonn), Die Musikpflege in Memmingen 598
Oppel, Reinhard (Kiel), Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. Em. Bach . 30
Orel, Alfred (Wien), Erwiderung 120

Seite

Orel, Alfred (Wien), Franz Schuberts „Sonate" für Klavier, Violine und Violoncell aus dem Jahre 1812 209
—— Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen 296
Reiss, Josef (Krakau), Georgius Libanus Lignicensis als Musiker 17
—— Zwei mehrstimmige Lieder aus dem 15. Jahrhundert 481
Reuter, Fritz (Leipzig), Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum siebenjährigen Kriege 1
Roth, Herman (Karlsruhe), Zur Karlsruher Einrichtung v. Händels Tamerlan. Ein Vorbericht 380
Schering, Arnold (Halle a. S.), Elftes Deutsches Bachfest in Leipzig v. 23.—25. Juni 1923 613
Schmidt, Gustav Friedrich (München), Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750) 582, 642
Schünemann, Georg (Charlottenburg), Wilhelm Werkers Bach-Buch 461
—— Mendelssohns Jugendopern 506
Smend, Julius (Münster i. W.), Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz 75
Sondheimer, Robert (Berlin), Gluck in Paris 165
Steglich, Rudolf (Hannover), Musik oder Bruchrechnung? 466
Ursprung, Otto (München), Die Gesänge der hl. Hildegard 333
Werner, Th. W. (Hannover), Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg 619
—— Neue Musik in Salzburg 668
Wetzel, Hermann (Berlin), Zur Theorie und Ästhetik der Musik. Betrachtungen und Bemerkungen zu neueren Arbeiten von Paul Moos 270
Wójcikówna, Bronisława (Lemberg), Johann Fischer von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist 129
Wolf, Johannes (Berlin), Peter Wagners Gregorianische Formenlehre 176

Bücherschau 48, 122, 180, 276, 338, 390, 474, 560, 621
Dissertationen 403, 574, 632
Neuausgaben alter Musikwerke 125, 187, 286, 345, 403, 478, 574, 632
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 57, 189, 406
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft.
Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft 193, 289, 411, 417, 577, 641
Einladung zur sechsten Mitgliederversammlung 479
Ortsgruppe Berlin 288, 401
Ortsgruppe Leipzig 189, 350
Ortsgruppe Prag 413, 637
Mitteilungen 62, 126, 189, 288, 350, 413, 479, 575, 638
Kataloge 64, 416, 576, 640
Zeitschriftenschau . . . . . Anhang (Heft 12)
Inhaltsverzeichnis . . . . . I—XLIV

Inhaltsverzeichnis

des

fünften Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Kurt Fischer

Vorbemerkung

1. Finden sich bei einem Autor mehrere Absätze, so gilt die Folge: a) Aufsätze und Besprechungen, b) Arbeiten, die von einem andern besprochen sind, c) die Stellen, wo er außerdem zitiert ist.
2. Bezüglich C und K, auch C und Z, suche man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben.
3. Fürstlichkeiten stehen bei ihren Ländern; s. a. „Kaiser" und „Papst".
4. † bedeutet gestorben.
5. Die „Zeitschriftenschau" ist nicht berücksichtigt.

A

Abaco, s. Dall' Abaco.
Aber, Adolf, Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung. Kleine Handbücher der Musikgesch. Bd XIII (bespr. v. Th. W. Werner) 48. — Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle (bespr. v. H. Strobel) 48 f.
— 104.
Abert, Hermann, Bespr. über: R. Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrh. 280 f.; H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I 1: Die Musik des Altertums. 2. Aufl. 283 f. — Amtliche Mitteilung: Zum 1. Kongreß der DMG 289 f.
— Der gegenwärtige Stand der Forschung über die antike Musik. In: Jahrb. Peters 1921 (bespr. v. R. Ficker) 279.
— 30, 32, 54, 62, 79, 122, über seinen Ortsgruppenvortrag Leipzig 189, 276, 286, 290, 328, 338, 345, 390, 399 ff., 413 f., 560 f., 572, 629, 650, 652, 656, 671.
Abraham, Otto 397, 399.
Achtélik, Josef 49.
Adam von Fulda 112.
— de Sancto Victore 179 f., 437.
— [Johann?] 594.
Addison, John 659.
Adler, Guido. Messen von H. Biber, H. Schmelzer, J. C. Kerll. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXV, Bd 49, hrsg. v. G. A. (bespr. v. A. Einstein) 404 f.
— 43, 48, 110 f., 219, 286, 350 f., 390, 553 f., 627, 630, 636, 666.
Adlersfeld, von 161.
Äschylos 88.
Agostini, Lodovico 634.
Agricola, Johann Friedrich 351
Aichinger, Gregor 286.
Akustik. Angezeigte Schriften: Berg 474, Biehle 122, Caillaud 474 u. 623.
Albert, Heinrich (17. Jh.) 67, 70 f., 74, 659.
Alberti-Radamowicz, Editha 630.
Albertis, Peter de 396.
Albinoni, Tommaso 626, 651.
Albrecht, O. 626.
— Sophie 377.
Albuzio, Tenor 206.
Alday 559.
Allmers, Hermann 87.
Altmann, Wilhelm, Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1922 558 f.
— Schlußkapitel in: E. Istel, Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (bespr. v. R. Lach) 625 f.; R. Wagner, Mein Leben. Krit. durchges., eingeleitet u. erläut. v. W. A. (bespr. v. A. Einstein) 630f. Dazu Nachtrag 638.
— 44, 571, 621.
Alton, Robert 474.
Alveri, Giovanni Battista 646.
Amalteo, Ascanio 64.
Amar-Quartett 688 f.
Amati, Nicolo 427, 431.
Ambros, August Wilhelm 434, 442.
Ambrosius der Große 26, 566.
Amenda 277.
Amerika (Lahee) 476.
Ammerbach, Ernst Nicolaus (Elly Schmidt) 632.
Andersen, Hedwig 123.
Anderssson, Otto 56 f.
Andro, L. 284.
Anelli, Pietro 638.
Angelico, Fra 323.
Angelini, Giovanni Battista 63 f.
Angelis, Alberto de, L'Italia musicale d'oggi. Dizionario... 2a ediz. (bespr. v. A. Einstein) 49 f.
— 627.
Angiolini, G. 635.
Anhalt-Dessau. Fürst Friedrich II. 375, Leopold Friedrich Franz 375.
Anheißer, Siegfried 546 f., 549, 555.
Animuccia, Giovanni 634.
Anonymus vaticanus 563.
Ansanus 634 f.
Antcliffe, H. 390.
Anthracius, Venceslaus 18.
Antike Musik. Bespr. über: H. Abert, Der gegenwärtige Stand der Forschung... In: Jahrb. Peters 1921 (Ficker) 279; H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I 1. 2. Aufl. (Abert) 283 f. — Angezeigte Schriften: Rouse 397, Zacharia 344.
Anton, F. Max, Versuch einer Kunstanschauung (bespr. v. G. Göhler) 50.
Araber (Rouanet) 278.
Arend, Max, Gluck, eine Biographie (bespr. v. H. Strobel) 276 f.
— 554.
Arienzo, Nicola d' 651.
Ariosti, Attilio 393, 651.
Ariosto, Lodovico 401, 634.
Aristoteles 82, 274.
Aristoxenos 283.
Armstrong, William 277.
Arnold, Friedrich Wilhelm 446.
Arrigoni, Francesco 6, 10.
Artigarum 176.
Artusi, Giovanni Maria 634.
Ashwell, Lena 122.
Asola, Giovanni Matteo 634.
Astorga, D. Oliver 345.

Atterberg, Kurt 559.
Auber, Daniel François 384, 386.
Aubert, Jacques 345.
Aubry, Pierre 435, 439 f., 444 f.
Auer, Max 621.
Aufführungen alter Musik in Bern 128, Breslau 39, Homberg (Hessen) 351, Karlsruhe 434—447, Tübingen 415, Wien 666 f.
Aufschnaiter, Benedict 136, 138, 151.
Augustin, der Heilige 26, 328.
Auletta, Pietro 9.
Aureli, Aurelio 592, 657.
Aurelianus Reomensis 177, 563 f.
Auteri-Manzocchi 627.

B

Babst, Valentin 355.
Bach, Carl Philipp Emanuel, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Hrsg. v. W. Niemann. 3. Aufl. (bespr. v. K. Fischer) 338 f.
— (Wrieslander) 339. — R. Oppel, Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. E. Bach 30—39. — 64, 189, 221, 236, 282, 348, 351, 400, 551.
— Johann Bernhard, Erste Ouvertüre ... hrsg. v. A. Fareanu (bespr. v. R. Lach) 187 f.
— Johann Christian 323, 352, 633.
— Johann Christoph. Aufführung in Breslau 39.
— Johann Nicolaus, Messe e moll hrsg. v. W. Junk; Der Jenaische Wein- und Bierrufer. Bearb. v. F. Stein (beide bespr. v. R. Lach) 187 f.
— Johann Sebastian. Bespr. über: G. Galston, Studienbuch (K. Hasse) 569 f.; H. Kretzschmar, Bach-Kolleg (A. Einstein) 475 f. Ferner: G. Schünemann, Werkers Bach-Buch 461—466; R. Steglich, Musik oder Bruchrechnung? 466—473. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: B.-Jahrbuch 18 122, dass. 19 621, Grace 54 u. 182, Kantate 160 = O. Schröder 574, Klavierwerke-Busoni 632, Kretzschmar 123, Matthäus-Passion 286, W. Meyer 55, Norlén 186 u. 476, Orgelwerke 345, Preuß 186, Schenker 629, Stuart 477, W. Werker 124. — Aufführung in Breslau 39 f.; K. Hasse, Bach-Reger-Fest in Heidelberg 100 f.; über Werkers Ortsgruppenvortrag Leipzig 350. — 2, 35, 46, 49, 64, 66, 70 f., 73 f., 75, 78, 128, 137, 143, 187, 219 ff., 224, 239 f., 246, 251, 253, 269, 294 f., 307 ff., 320 f., 330 f., 342, 346, 348 f., 352, 375, 395, 405, 414 f., 571, 574, 613 ff., 622, 626, 640, 643.
Bach, Wilhelm Friedemann, „Heilig, heilig ist Gott" für 4st. gem. Chor, 2 Tromp., Pauken, Streichorch. u. Org., bearb. u. hrsg. v. A. Schering (bespr. v. A. Einstein) 633.
Bachauer, Josef 339.
Bachfest. P. Epstein, Das 10. Deutsche B.-F. in Breslau 39—41. A. Schering, Elftes deutsches B.-F. in Leipzig, vom 23. bis 25. Juni 1923 613 ff.
Bachmann 620.
— Alberta 122.
Baden-Durlach, Markgraf Karl Wilhelm 595.
Bado, Juan 485, 492.
Báena, Lope de 496.
Bärmann, H. J. 558.
Bärnwick, Franz 560.
Bäumker, Wilhelm 87, 106, 176, 353 f., 356 ff., 360 ff.
Bagier, Guido, Bitte um Reger-Schriftstücke 128.
Baini, Giuseppe 178.
Baldwin, T. Mark 275.
Ballerini, Francesco 197.
Balling, Michael 383.
Baltzer, Thomas 152.
Banchieri, Adriano 634.
Bangert, Emilius 620.
Bannister, H. M. 176, 178 f., 567.
Bantock, Granville (Miniature Essays) 123.
Barbieri, Francisco Asenjo 489 f.
Bareisel, Alfred 390.
Barloci, Giovanni 9.
Baron, Ernst Gottlieb 194.
Bartels, Adolf 80.
Bartók, Bela 669.
Bartoli, Romeo. Composizioni vocali polifoniche a 2, 3 e 4 v. dei sec. XVI e XVII. Racc. e trascr. in notaz. moderna da R. B. (bespr. v. A. Einstein) 634 f.
Bas, Giulio 277.
Basedow, Johann Bernhard 375.
Bassani, Giacomo Francesco 653.
Bassi, Luigi 413.
Battre 103, 110.
Bauer, Adolf 62.
— Christian Heinrich 5.
— Moritz, Johann Mayrhofer 79—99.
— 79, 89, 91.
Bauernfeld, Eduard von 80, 85, 97.
Baum, Josef 403.
Baumgarten, Opernsängerin 10.
Baumgartner, Alexander 336.
Baur, Violinist 604.
Bautzen (Herb. Biehle) 632.
Bayern. F. Oberborbeck, Die Musikpflege in Memmingen 598—612. — Kurfürst Max Emanuel 161, König Ludwig II. 382.
Bayreuth. Markgraf Christian Ernst 132, 585, dessen Gemahlin Erdmuthe Sophie 585; Carl Philipp 652, Georg Friedrich 652, 655.
Becheroni, Gaspera 9.
Beck, Adolf 560.
— Franz 172, 174.
Becker, Cornelius 70.
— Eugen 222.
— Wilhelm Gottlieb 377.
Beckh, Hermann 277.
Becking, Gustav. E. T. A. Hoffmann, Musikalische Werke hrsg. v. G. B. Bd. 1: 4 Sonaten für Pianoforte (bespr. v. E. Kroll) 347 f.
— 221, 223.
Beckmann, Gustav 134, 152.
— K. 358.
Beethoven, Ludwig van. R. Oppel, Über Beziehungen B.'s zu Mozart und Ph. E. Bach 30—39. — Bespr. über: G. Galston, Studienbuch (K. Hasse) 569 f.; Beeth. op. 27 Nr. 2, in Faksim. hrsg. v. H. Schenker (A. Einstein) 286 f.; Beeth. Streichquartett op. 18 Nr. 1 und seine erste Fassung. Erste vollst. Veröffentlichung mit Untersuchungen v. H. J. Wedig (A. Einstein) 277. — Angezeigte Schriften: Altmann 44, Baum 403, Bekker 277, Chop 623, De la Guardia 340, Ernest 181, Gruseman 475, Hofer 277, La Mara 476, v. Lenz 626, Mersmann 45, Wilh. Meyer 55, Morks 55, L. Nohl 341, Rolland deutsch 344, Sandberger im Bulletin ... Union musicologique II 2 390, Schenker 629, Springer 44, Thayer-Deiters-Riemann 573, 630. — 42, über die B.-Gesamtausg. 46, 64, 92, 172, 174 f., 190, 219, 221, 223, 233, 236, 239 f., 246 f., 249, 251, 254, 260 f., 263, 269, 296, 306 f., 309 ff., 319, 321, 326, 331, 348 f., 352, 385, 411, 414, 533, 546, 560, 600, 619, 621, 637, 640.
Behrend, Fritz 45, 601, 605—609, 611.
— William 560.
Bekker, Paul 48, 277, 326, 573, 622.
Belgien (Bergmans) 474, (Doorslaer) 475.
Bellasio, Paolo 634.
Bellermann, Heinrich 181, 395, 446.
Bellini, Vincenzo 384.
Benda, Georg 347, 622.
Bengel, Johann, Albrecht 363.
Benvenuti, G. 405, 478.
Benziger, Augustin 362.
Béon, A. 478.
Berceo, Graf Gonzalvo de 488.
Berend, Fritz 1, 152, 588 f., 596, 652.
Berg, Alban 668.
— Alfred 474.
Bergamasker Tanz. P. Nettl, Die Bergamaska 291—295.
Berger, F. 277.
Bergmans, Paul 474.

Bergonzi, Carlo 431.
Berlin (Festschrift des Inst. f. Kirchenmusik) 475.
Berlioz, Hector 46. — (Mantovani) 476.
Bermudo, Juan 488, 636.
Bernardi, G. G. 560.
— Stefano 634.
Bernasconi, Andrea 201.
Bernelli, Opernsängerin 15.
Berners, Lord 669.
Bernhard, Christoph 73 f., 642.
Berni, Fr. 669.
Berno von Reichenau 562, 565.
Bernoulli, Eduard 339.
— Johann (Gedenkbuch) 339.
Berruyer, G. 436.
Bertola, Maria 54.
Bertolotti, A. 396.
Besseler, Heinrich 126.
Best, J. 612.
Beyer, Barnet J. 54, 123.
Beyle, Henry s. Stendhal.
Beyron, Carlsson 50.
Biber, Heinrich Johann Franz von, Missa Sancti Henrici, in: Denkm. d. Tonk. i. Öst. Jg. XXV Bd 49, hrsg. v. G. Adler (bespr. v. A. Einstein) 404 f.
— (Requiem-G. Adler) 636. — 128, 152, 666 f.
Bibliographie. W. Altmann, Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1922 558 f. — Bespr. über: A. Aber, Handbuch der Musikliteratur (Th. W. Werner) 48; A. Reichert, Originalhandschriften der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden 572, (A. Einstein) 625; J. Wolf, Verzeichnis der nachweisbaren musiktheoretischen Musik-Inkunabeln. In: Fr. Caza, Tractato vulgare ... hrsg. v. J. W. (A. Einstein) 390 f. — Angezeigte Schriften: Bernardi 560, Haapanen 475, Tebaldini 285. — Mitteilung über die Bibl. Santini 576.
Bie, Oskar, Das Rätsel der Musik (bespr. v. P. Moos) 621 f.
— 338, 621.
Biehle, Herbert 126, 632.
— Johannes, Die liturgische Gleichung 339, (bespr. v. Th. W. Werner) 390.
— 122.
Bienenfeld, Elsa 284.
Bilancioni, Guglielmo 560.
Binchois, Gilles 103, 110, 437, 443, 446 f. — (van den Borren) 474.
Bioni, Antonio 203.
Birken (Betulius), Siegmund von 585, 659.
Birnbaum, Nathan 295.
Bischoff, Hans 569.
Bitter, Carl Hermann 633.
Bittner, Emilie 670.
— Julius 67 .
Bizet, Georges (Gaudier) 54.
Blaschke, Johann 287.
Blech, Leo 186.
Blessinger, Karl 229, 601.
Bleyer, Georg. Über seine Bewerbung nach Frankfurt a/M. und sein bisher unbekanntes Dedikationswerk 373 f.
Blintzing, Enoch 596.
Bliß, Arthur (Scholes) 55. — 669.
Bloch, Ernst 278, 622.
Blümml, Emil Karl. Ph. Hafner, Scherz und Ernst in Liedern. Neu hrsg. u. eingel. v. E. K. B. (bespr. v. R. Haas) 404.
Blume, Fritz, Ortsgruppenberichte Leipzig 189, 350.
— Klemens 115, 176, 179.
— Michael, Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen fur die leien ... Leipzig 1530. Geschichtliches ... und textkritische Anmerkungen ... von Hans Hofmann (bespr. v. B. A. Wallner) 53.
Boccherini, Luigi, Quintett Es dur op. 12 Nr. 2. Sinfonie C dur op. 16 Nr. 3. Largo aus op. 12 Nr. 1 für Streichquintett. Hrsg. v. R. Sondheimer (bespr. v. A. Einstein) 633 f. — 172, 174 f., 478.
Bock, H. 416.
Böckeler, Gregor 437.
— H. 354.
Böhm, Carl 352.
— Georg 40.
Böhme, Franz Magnus 356 f., 359, 624.
Böhmen. P. Nettl, Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag 157 bis 164. — V. Helfert, Zur Geschichte des Wiener Singspiels 194—209.
Böhner 558.
Bölsche, Franz 339.
Boetius 23, 26, 29.
Boghen, Felice 345, 478, 574 f.
Bohn, Emil 292.
— Peter 176.
Boïeldieu, François Adrien 174.
Boileau, Nicolas 320.
Bolte, Johannes 43, 123, 279.
Boltshauser, Hans 622.
Bonaventura, Arnaldo 560.
Boner, Franz 18, 28.
Boni, Gaetano 656.
Boniventi, Giuseppe 203, 651.
Bonnefon, Jean de 622.
Bononcini, Giovanni Battista 203, 649.
— Giovanni Maria 645.
— Marc' Antonio 651.
Bontempi, Giovanni Andrea 72, 582, 587.
Boretti, Giovanni Antonio 646.
Borghezio, G. 440.
Bork, Librettist 656.
Borner, Caspar 23.
Borosini, Theaterdirektor 198.
Borrel, E. 345.
Borren, Charles van den 390, 474.
Bosse, Gustav, Almanach der Deutschen Musikbücherei auf d. J. 1923 hrsg. (kurze Bespr. v. A. Einstein) 338.
Bossert, Gustav 599.
Bostel, Lucas von 596.
Boßler, Heinrich Philipp 604.
Bottée de Toulmon, Auguste 435.
Bottesini, Giovanni (Carniti) 339.
Bouilly, J. M. 277.
Boursault, E. 597.
Boutarel, A. und F. 383.
Bouterwek, Friedrich 377.
Boxberg, Christian Ludwig 585.
Bradatsch, Franz 622.
Brahms, Johannes. A. Orel, Skizzen zu Br.'s Haydn-Variationen 296—315. — Bespr. über: Br., 3 Lieder, in Faksim. hrsg. v. M. Kalbeck (A. Einstein) 287; M. Friedländer, Br.'s Lieder. Einführung in seine Gesänge für 1 und 2 Stimmen 392, (Th. W. Werner) 623 f.; P. Mies, Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Br.schen Lied (E. Bücken) 626 f. — Angezeigte Schriften: Adler 43, Nagel 340, Niemann 282, Reimann 344, Sang und Klang 284, Thomas-San Galli 344. — 42, 87, 231 f., 246, 342, 357, 397, 405, 477, 574, 624.
Brancour, René 277, 560.
Brand, Dietrich 560.
Brandes, Charlotte 622 f.
— Johann Christian, Meine Lebensgeschichte. Hrsg. v. W. Franke 560, (bespr. v. A. Einstein) 622 f.
— Minna 622 f.
Braunfels, Walter 559. — (Brand) 560.
Braunschweig. Herzog Anton Ulrich 585, 590 ff., 643, 652. Ludwig Rudolph, Ferdinand Albrecht, August Wilhelm 590. Rudolph August 592. Ernst August 652. Herzogin Sophia Elisabeth 590 f.
Breithaupt, Rudolf Maria 277.
Bressand, Librettist 593, 596, 658.
Bridge, Frederick 125.
Briegel, Wolfgang Carl 70.
Briggs 436.
Brodersen, Friedrich 386.
Brömme, Otto 623.
Bronarski, Ludwig, Die Lieder der hl. Hildegard 181 (bespr. v. O. Ursprung) 333—338.
Broschi, Carlo s. Farinelli.
— Riccardo 196, 393.
Brossard, Sébastien de 138, 141.
Brower, Henriette Moore 277.
Bruch, Max (Gysi) 123.
Bruchmann, Franz von 82.

züge in der zeitgenössischen Musik 181; M. Friedländer, Über musikalische Herausgeberarbeit 53 f.; K. Goldmark, Erinnerungen aus meinem Leben 624; F. Habŏck, Die Gesangskunst der Kastraten 393; J. Huneker, Fr. Liszt. Übertr. u. Bearb. v. L. Lorme 278 f.; J. Korngold, Die romanische Oper der Gegenwart 280; H. Kretzschmar, Bach-Kolleg 475; V. Lübeck, Musikalische Werke, hrsg. v. G. Harms 574 f.; G. Monaldi, Cantanti evirati celebri del Teatro italiano 340; G. Monaldi, J miei ricordi musicali 627; L. Mozart, Violinschule, hrsg. v. B. Paumgartner 282; E. H. Müller, H. Schütz. Leben und Werke 123 f.; L. de Narváez, El Delphin de Musica 1538 ... por E. M. Torner 635 f.; A. Nikisch, Leben und Wirken. In Beiträgen von H. Pfohl u. a. 340 f.; S. Ochs, Geschehenes, Gesehenes 397; Orgelwerke berühmter Meister, hrsg. v. G. Ramin 405; G. B. Pescetti, Sonata per Cimbalo .. ediz. da C. Perinello 636; A. Reichert, Originalhandschriften der Musikabteilung der Sächs. Landesbibliothek zu Dresden 626; G. Rutini, Sonate per Cimbalo ... ediz. da C. Perinello 636 f.; G. Schauerté, Jubilate Deo. Geistliche Frauenchöre ... 286; A. Schering, Perlen alter Gesangsmusik Nr. I u. Nr. III 633; H. Schütz, Kläglicher Abschied ... hrsg. v. J. Wolf 478 f.; A. Schurig, W. A. Mozart, 5.—9. Tsd. 629 f., dazu Bemerkungen Sch.'s und Antwort E.'s 671 f.; H. Schwartz, Ignaz Brüll und sein Freundeskreis 477; Musikalische Seltenheiten. Hrsg. v. O. E. Deutsch. Bd. I—IV 286 f.; Th. Spoerri, Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso 401; J. Stamitz, Quartett B dur, hrsg. v. R. Sondheimer 633 f.; Stendhal, Briefe über ... J. Haydn. Übers. v. L. Andro 284; Wiener Tanzmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrh., hrsg. v. P. Nettl 349 f.; P. Wagner, St. Gallen in der Musikgeschichte 402; R. Wagner, Mein Leben. Kritisch durchges. ... v. W. Altmann 630 f.; H. J. Wedig, Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. I und seine erste Fassung 277; F. Weingartner, Lebenserinnerungen 631 f.; A. Weißmann, Verdi 402; R. Wetz, Anton Bruckner 573; H. v. Wolzogen, E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher 187.

Einstein, Alfred, Die deutsche Musiker-Autobiographie. In: Jahrb. Peters 1921 (bespr. v. R. Ficker) 279 f.
— 44, 123, 264, über seinen Ortsgruppenvortrag Prag 637 f., 655, 657.
Eiselin, Jacob 605.
Eisenmann, Alexander 123, 640.
Eisenring, [Karl H.?] 107.
Eisner, Bruno 669.
Eitner, Robert 48, 130, 134, 190, 351, 368, 373, 396, 616 f., 638.
Eitz, Karl 126.
Ekkehard IV. 402.
Elling, Catharinus 53.
Ellinger, Georg 44, 347.
Ellingford, Herbert Frederick 560.
Ellingham, Harry 123, 278.
Ellis, Alexander John 397 f.
Ellmer, Musikerfamilie in Memmingen 599, 601 f.; 2 Andreas 600; Johannes 600, 603; 2 Johann Conrad 600, 603.
Elsaß. J. Müller-Blattau, Das Elsaß, ein Grenzland deutscher Musik (bespr. v. Th. W. Werner) 340.
Elster, Ernst 44.
Elukhen, Alexander 572.
Elvert, Christian d' 195.
Emborg, J. L. 620.
Engel, Eduard 80.
— Erich W., Rich. Wagners Leben und Werke im Bilde. Unter Mitwirkung von S. Röckl hrsg. 2. Aufl. (bespr. v. A. Einstein) 278.
Engelhardt, Johann Heinrich 558.
Engländer, Richard, J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms (bespr. v. R. Sondheimer) 392.
— Über seinen Ortsgruppenvortrag Prag 413.
England. Angezeigte Schriften: Graham 392, Grew 182 u. 340, Seiffert in Bulletin ... Union musicol. II 2 390.
Englebert 345.
Enk von der Burg, Michael 84.
Ephrem von Edessa 320.
Epstein, Peter, Das 10. Deutsche Bachfest in Breslau 39—41. Aus Frankfurter Ratsakten des 17. Jahrh. 368—374, dazu Berichtigung 640. Nachruf auf Car. Valentin 576.
Erbe, Kurt 349.
Erdmann, Eduard 669.
Erfurth, Simon 66.
Ergo, Emil 554.
Erich, Daniel 128.
Erk, Ludwig 356—359, 624.
Erlebach, Philipp Heinrich 586, 647.
Erlemann, G. 364.
Ermatinger, Emil 80.
Ermisch, Geheimrat 416.
Ernest, Gustav 181.
Erpf, Hermann, Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik (bespr. v. A. Einstein) 181.
— 126.
Ervé, Paul 56.
Eslava, Miguel H. 497, 505.
Esquivel, Juan 497.
Essich, Johann Georg 132.
Essner, Walther 403.
Esterhazy, Fürst Nicolaus 637.
Estreicher, K. 20, 28.
Ett, Kaspar 566.
Eulenburg, Albert 123.
Euler, Leonhard 274.
Euripides 82, 415.
Evans, Edwin 392.
Ewens, Franz 403.

F

Fábián, Ladislaus 475.
Falck, Martin 633.
Falconieri, Andrea 478.
Falla, M. de 669.
Fareanu, Alexander, J. Bernh. Bach, Erste Ouvertüre für Sologeige und Streichorchester. Part. mit Cemb. hrsg. (bespr. v. R. Lach) 187 f.
Farinelli, Carlo Broschi. F. Habŏck, Die Gesangskunst der Kastraten. 1. Notenband: A. Die Kunst des C. B. Farinelli. B. F.'s berühmte Arien (bespr. v. A. Einstein) 393.—589.
Farras, José 488, 492.
Fasch, Johann Friedrich 375, 626.
Fechner, Theodor 271.
Fedrizzi, Giuseppe 646.
Fehr, Max 127, 658.
Feind, Barthold 658, 665.
Felipe de la Madre de Dios 485, 490, 492, 495, 500—503.
Fellowes, E. H. 405, 623.
Felsztyn, Sebastian de 20, 24, 28.
Feltro, Christophorus de 103.
Ferretti, D. 444.
Feßler 91.
Fétis, François Joseph 130 f., 351, 435, 652.
Feuchtersleben, Ernst von 80, 82 f., 85—88, 91, 94, 97.
Feyer, Carl 559.
Fichte, Johann Gottlieb 272.
Ficker, Rudolf, Bespr. über: Jahrbuch Peters für 1921, 28. Jg. 279 f.
— Trienter Codices, Vierte Auswahl. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVII, 1. Bearb. v. R. F. und A. Orel (bespr. v. Th. Kroyer) 102—114. Dazu Erwiderung von R. F. 115—120 u. Schlußwort v. Kroyer 387—390.
— 441 f.
Fiedler, Gottlieb 596, 651, 653.
Filidor, Dichter 378.
Finazzi (Financi), Filippo, Operntruppe 4 ff.

Finck, Heinrich 361.
Finke, F. 669.
Finnland (Anderſſon) (Flodin (Klemetti) 56, (Haapanen) 475, (Koraalikirja) 635.
Fiorillo, Ignatio 11.
Fiſcher, Georg 588 ff.
— Hanns 189.
— Johann, von Augsburg (Wójcikówna) 125. — B. Wójcikówna, J. F. v. Augsb. (1646—1721) als Suitenkomponiſt 129—156. — Deſſen Vater Jonas 130, Mutter Maria 130.
— Johann Kaspar Ferdinand 136—139, 141, 146, 151, 156, 281.
— Kurt, Berichtigungen zum Inhaltsverzeichnis des 4. Jg. der Z. f. MW 128. Beſpr. über: C. P. E. Bach, Verſuch ... Neudruck ... v. W. Niemann. 3. Aufl. 338 f.
— Wilhelm, Dreißigjähriger Beſtand der „Denkmäler der Tonkunſt in Öſterreich" 666 f.
— 222, 311.
Flecha, Maten 636.
Fleiſcher, Oskar, Die germaniſchen Neumen als Schlüſſel zum altchriſtlichen und gregorianiſchen Geſang 339, (beſpr. v. P. Wagner) 560—568.
— 176, 416.
Flemming, Graf von (um 1724) 2.
Fleſch, Karl 613 f.
Fleury, Flötiſt 669.
Fließ, Dr. 288.
Flodin, Karl 56.
Flöte (Schwedler) 572.
Florimo, Francesco 201, 645.
Flotow, Friedrich von (Platzbecker) 475.
Flower, Newman 392.
Foerſter, Emanuel Alois 277, 281.
Förtſch, Johann Philipp 596, 643, 646.
Fohſtröm, Alma (Ervé) 56.
Fonghetti, Paolo 634.
Forcellini, Giacinta 10.
Forchhammer, Jörgen 568.
Forcolin, R. 623.
Forkel, Johann Nicolaus 351, 602 f.
Forſter, Georg 360.
Fortunatus episcopus 565 f.
Foſſard, von, Bratſchiſt 620.
Fowles, Erneſt 392.
Fränzl, Ferdinand 277.
Franck, Caeſar (Tierſot) 477 u. 630.
— Johann Wolfgang 585, 600, 643, 645 f.
Francke, O. 376.
Franke, Willibald. J. Chr. Brandes, Meine Lebensgeſchichte. Hrsg. v. W. F. 560, (beſpr. v. A. Einſtein) 622 f.
Frankfurt a/M. P. Epſtein, Aus Frankfurter Ratsakten des 17. Jahrh. 368—374. Dazu Berichtigung 640.
Frankl, L. A. 190.
Frankreich. Angezeigte Schriften: Gaſtoué 54, La Laurencie 571, Lautère 626, Le Maire 626, Parent 477, 627, Sevrette 124. — Ludwig XIV 491; Marie Antoinette 169.
Franz, Robert 222. — (v. d. Pforten) 627.
Frauenlob, Johann 368.
Freiburg i/Br. (Hoerth) 475.
Fréjaville, Guſtave 339.
Frere, Walter Howard 436.
Freſchi, Domenico 650.
Frescobaldi, Girolamo 70, 125, 128, 323, 405, 478.
Frey, Max W. 475.
Freyſtätter, W. 48.
Friedländer, Max, Über muſikaliſche Herausgeberarbeit (beſpr. v. A. Einſtein) 53 f.; Brahms' Lieder. Einführung in ſeine Geſänge für 1 und 2 Stimmen (beſpr. v. Th. W. Werner) 623 f.
— H. Mersmann, M. Fr. 41—45. — (Jahrbuch Peters 1921) 123 u. 279 f. — 79, 359, 367, 376—379, 392, 620, 623, 643, 647 f.
Friedrich, Hedwig 397.
Frigimelica Roberti, Girolamo 653.
Fritzſche (um 1800) 376.
Froberger, Jacob 70, 129, 667.
Frugoni, Dichter 657.
Frutolf 562, 565.
Fuchs, Aloys 190.
— J. N. 95.
— Karl, Der taktgerechte Choral 339, (beſpr. v. P. Eickhoff) 568 f.
— 85.
Fucito, Salvatore 54, 123.
Fürſtenau, Moritz 130, 584 f., 587, 594, 652.
Furtwängler, Wilhelm 290.
Furtwängler & Hammer, Orgelbauer 619.
Furuhjelm, Erich 56.
Futterknecht Hans 339.
Fux, Johann Joſeph 160, 162, 667.

G

Gabler, Joſef 560.
Gabrieli, Andrea 67, 188, 432.
— Domenico 649.
— Giovanni 67 f., 70, 128, 601.
Gade, Niels, W. 348.
Gadebuſch, Friedrich Conrad 130 f.
Gaelle, Meingoſus 404.
Gafurius, Franchinus 23, 27, 29, 391.
Gaggiotti, Pellegrino 8 ff.
Gail, Wilhelm 83, 86.
Gál, Hans 222, 670.
Galán, Criſtobal 488, 490, 492, 496 f., 499 f., 502, 504 f.
Galli-Bibbiena, Antonio 195.
— Giuſeppe 195, 197.
Gallus, Jacobus 69, 286, 667.
Galſton, Gottfried, Studienbuch: J. S. Bach, Beethoven, Chopin. 2. verm. Aufl. (beſpr. v. K. Haſſe) 569 f.
— 181.
Galuppi, Baldaſſare 125, 651.
Galvani, L. Nicolo 650, 653.
Gamble, William 475.
Gamrat, Petrus 20.
Ganaſſi, Sylveſtro di 391.
Garcimuñoz 503.
Garſtang, Walter 123.
Gasparini, Francesco 201, 206, 651.
— Michel' Angelo 651.
— Quirino 400.
Gaſtoué, Amédée 54, 435 f., 441.
Gatard, A. 435.
Gatti, G. M. 570.
Gaudier, Charles 54.
Gay, John 347. — (Pearce) 477.
Gebauer, Curt 583.
Gebel, Georg 656.
Gedalge, André 624.
Gehres, Siegmund Friedrich 599.
Geiger, Albert, Die ſpaniſchen Ccs. 133/199 der Münchner Staatsbibliothek. Eine vorläufige Studie 485—505.
Geisler, Chr. 620.
Gelinek, Johann 162.
Geller, Ernſt 587.
Gellert, Chriſtian Fürchtegott (Ellinger) 44. — 77, 352, 665.
Geminiani, Francesco 196.
Gennrich, Friedrich 444.
George, Stefan 669.
Georgius de Lignic 18.
Gerber, Ernſt Ludwig 131, 161, 351, 368, 603, 617, 647, 653.
Gerbert, Martin 434, 437, 563, 565.
Gerhardt, Paul 77.
Gervinus, Georg Gottfried 80.
Geſang(unterricht); ſ. a. Schulgeſang, Stimmbildung. Beſprech. über: G. L. Conforto, Breve et facile maniera d'esſercitarsi a far passaggi 1593. Im Faksim. mit Überſ. hrsg. v. J. Wolf (A. Einſtein) 391 f.; F. Habóck, Die Geſangskunſt der Kaſtraten (A. Einſtein) 393; G. Monaldi, Cantanti evirati celebri del Teatro italiano (A. Einſtein) 340. — Angezeigte Schriften: Bilancioni 560, Brömme 623, Fucito und Beyer 54 u. 123, Gedalge 624, Hammar 56, Järnefelt-Palmgren 56, Keller 571, Klemetti 56, Kofler 123, Lilli Lehmann 54, Marcheſi 397 u. 476, Martens 397, Martienßen 340, Meiſel 397, Nadoleczny 572, Ricci 477, R. Schwartz 284.
Geßner, Salomon 321.
Geyersbach, Gertrude 670.
Giacomelli, Geminiano 196, 393.
Gianettini, Antonio 592, 646, 650—653.
Gibbons, Orlando 478.

Gieseking, Walter 670.
Gil-Marcher, Pianist 669.
Giordano, Umberto 627.
Giotto 323.
Giovanelli, Ruggiero 634.
Giovanni, Ettore de 54.
Gippenbusch, Jacob 364.
Girard, Henri 123.
Gitarre (Zuth) 125, (Klassiker-Zuth) 348 f.
Giuliani, Mauro 348.
Glareanus, Henricus 106, 114, 181.
Glasenapp, Carl Friedrich 570.
Glinka, Michael Iwanowitsch (Riesemann) 397.
Gljebow, Igor 339.
Glockenspiel (Doorslaer) 475.
Glossy, Carl 80.
Gluck, Christoph Willibald. R. Sondheimer, G. in Paris 165—175. — M. Arend, Gluck. Eine Biographie (bespr. v. H. Strobel) 276. — Angezeigte Schriften: R. Haas in Studien z. MW. X 630, La Mara 476, Neuausgabe 635, Waltershausen 631. — 3, 6, 42, 128, 224, 290, 331, 352, 658, 666.
Gmelch, Josef 333.
Gobatti, Stefano 627.
Goedeke, Karl 80.
Göhler, Georg, Drei neue Bände der Gesamtausgabe der Musikalischen Werke Franz Liszts 45—47. Bespr. über: F. M. Anton, Versuch einer Kunstanschauung 50; W. O. Döring, Philosophie der Kunst 50—53.
Göllerich, August † 413.
Görner, Johann Valentin 644.
Goethe, Johann Wolfgang von. Angezeigte Schriften: Burdach 44, Goethe-Zelter, Briefwechsel 340, Petersen 44, Wahle, Wolffheim 44. — 41 f., 80, 91 f., 94, 225 f., 281, 287, 400, 663.
— Ottilie von (Hecker) 44.
Goldmark, Karl, Erinnerungen aus meinem Leben (bespr. v. A. Einstein) 624.
— 477.
Goldoni, Carlo 6 f., 14.
Goldschmeding, G. A. 54.
Goldschmidt, Hugo 331, 594, 628, 645.
Golther, Wolfgang 285.
Gomes, Antonio Carlos 627.
Gomnaes, Fredrick Wilhelm 559.
Góngora, spanischer Dichter 490f.
Gossec, François Joseph 165ff.
Gotschalck, Bernardus 292.
Gottschalk von Limburg 334, 337.
Gottschall, Rudolf von 80.
Gottsched, Johann Cristoph 12 f., 586, 616 f., 658 ff.
— Luise Adelgunde Victoria, geb. Kulmus. W. Hitzig, Eine Komposition der Gottschedin 616 ff.
Gounod, Charles (Landormy) 54, 225.
Grabner, Hermann, Regers Harfmonik (bespr. v. K. Hasse) 341.
— 101.
Grace, Harvey 54, 182.
Gracián, spanischer Dichter 490.
Graebner, F. 398.
Gräfe, Johann Friedrich 616.
Graeffer, Franz 83.
Graf, Ernst 128.
Graham, John 392.
Grandi, Alessandro 124.
Graun, Carl Heinrich 161, 603, 658, 661.
Graupner, Christoph 595.
Grautoff, Otto 284.
Grazioli, Giovanni Battista 125.
Gregorianischer Choral. J. Wolf, Peter Wagners Greg. Formenlehre 176—180. — O. Fleischer, Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und greg. Gesang 339, (bespr. v. P. Wagner) 560—568. — (Keßler) 571, (Pesse) 627, (Sambeth) 574.
Greiter, Matthaeus 340.
Grenser, Alfred 2f., 13.
Grétry, André-Modeste 165—172, 174, 392, 434.
Grew, Sidney 182, 340.
Griechische Musik s. Antike Musik.
Grieco, Gaetano 125.
Grill, Franz 559.
Grillparzer, Franz 84f., 91.
Grimm, Baron Melchior 165ff.
Grocheo, Johannes de 112, 178, 434, 438.
Grohé, Helmut 79.
Groos, Karl 275.
Groß 620.
— Wilhelm 670 f.
Großmann, Burkhart 67.
Grotrian-Steinweg, Kurt 415.
— Klavierfirma 421, 424, 427.
Grove, George 351.
Grümmer, Paul 40.
Grünberg, Pianist 669.
Gründler, J. G. 196.
Grunsky, Karl, Musikästhetik. 4. vollst. umgearb. Aufl. 340, (bespr. v. P. Moos) 624 f.
— 393, 414, 548 f., 570.
Gruppe 620.
Grusemann, Michael 475.
Guaitoli, Francesco Maria 634.
Guarini, Giovanni Battista 68, 401, 634, 658.
Guarneri, Giuseppe 427, 429.
Günther, Siegfried, Eine verschollene Liedersammlung des J. L. G. Kindscher 375—379.
Guéranger, Prosper 435.
Guerrero, Francisco (Mitjana) 55.
Güttler, Hermann 640.
Guevara, Dichter 504.
Guido v. Arezzo 23, 564, 567, 569.
Gurlitt, M. 669.
— Wilibald 128, über seine Aufführung mittelalterlicher Musik in Karlsruhe 434—447, 671.
Gyrowetz, Adalbert. A. Einstein, Zur Autobiographie von A. G. 189—192.
— 559.
Gysi, Fritz 123, 640.

H

Haapanen, Toivo 56, 128, 475.
Haas, Josef, Reger als Lehrer (bespr. v. K. Hasse) 342 f.
— Robert, Zu Zamponis „Ulisse all' Isola di Circe" 63 f. Bespr. über: Ph. Hafner, Scherz und Ernst in Liedern. Neu hrsg. u. eingel. v. E. K. Blümml 404.
— J. E. Eberlin, Der blutschwitzende Jesus . . . hrsg. v. R. H. (bespr. v. A. Einstein) 345 ff.
— 194, 197, 285 f., 575, 582, 630, 635.
Hába, Alois 668.
Habel, Ferdinand 666 f.
Haberl, Franz Xaver 405.
Habert, Johann Evangelist. Enthüllung einer Gedenktafel 640.
Haböck, Franz, Die Gesangskunst der Kastraten. 1. Notenband: A. Die Kunst des Cav. Carlo Broschi Farinelli. B. Farinellis berühmte Arien (bespr. v. A. Einstein) 393.
Hacker, Benedikt 402.
Hadow, W. Henry 625.
Händel, Georg Friedrich. Besprech. über: G. F. Händel, Julius Caesar . . . f. d. deutsche Bühne bearb. v. O. Hagen. Klav.-Ausz. (H. Spitta) 403 f.; R. Rolland, Das Leben G. F. H.'s. Übers. v. L. Langnese-Hug (H. Roth) 284. — Angezeigte Schriften: Abert 54, Flower 392, Händel-Hagen 571, Hagen 54, Wilh. Meyer 55, Neuausgabe 635, Schenker 629. — Opernfestspiele Göttingen 416; H.-Fest in Homberg (Hessen) 351; H.-Fest in Hannover angezeigt 671; H. Roth, Zur Karlsruher Einrichtung von H.'s Tamerlan. Ein Vorbericht 380 ff.; Verschiebung der Karlsruher Aufführung 479. — 66, 68, 74, 137, 171, 307, 320 f., 351 f., 493, 590, 622, 636, 643.
Häßler, Johann Wilhelm 623.
Haffner, Johann Ulrich 637.
Hafis 669.
Hafner, Philipp, Scherz und Ernst in Liedern. Neu hrsg. u. eingel. v. E. K. Blümml (bespr. v. R. Haas) 404.
Hagemann, Flötist 669.

Hagen, B. 398.
— Friedrich Heinrich von der 624.
— Oskar. G. F. Händel, Julius Caesar, für die deutsche Bühne bearb. v. O. H. Klav.-Auszug (bespr. v. H. Spitta) 403 f.
— 54, 571.
Hahne, Otto 590.
Hainlein, Paul 70.
Hake, Johann Caspar 3.
Halleux, L. 669.
Halm, August 34, 36, 227, 629.
Hammar, Rauha 56.
Hammermann 626.
Handl s. Gallus.
Handschin, Jacques 189, 390.
Hannover. Herzog Johann Friedrich und Gemahlin Benedicta 587 f., Ernst August, Georg Wilhelm, Johann Friedrich 588 f., Christian Ludwig und Gemahlin Dorothea 588, Kurfürstin Sophie 589, Georg Ludwig 589 f.
Hansen, Christian J., Aufgaben und Ergebnisse physikalischer Forschungen im Klavier- und Geigenbau 420—432.
— 415, 429.
Hanslick, Eduard. R. Schäfke, E. H. und die Musikästhetik 55, (bespr. v. P. Moos) 628 f.
— 79, 123, 280, 625.
Harburger, Walter 227, 229, 232.
Harich, Walter 347 f.
Harmonium (Goldschmeding) 54.
Harms, Gottlieb. V. Lübeck, Musikalische Werke. Hrsg. v. G. Harms (bespr. v. A. Einstein) 574 f.
— 405.
Harrach, Graf (um 1720) 196.
Hartig, Ludwig Joseph Freiherr von 157 f., 160 f.
Hartker von St. Gallen 562.
Hartl, Alois 640.
Hartmann, Eduard von 271, 625, 628 f.
— Ernst 403.
Hartow, M. 670.
Hasse, Johann Adolf, Miserere (Ps. 51, c moll, 1728) f. 4stimm. Frauenchor, Sopran u. Altsoli, Streichinstr. u. Org. bearb. u. hrsg. v. A. Schering (bespr. v. A. Einstein) 478.
— 8, 16, 71, 189, 196, 276, 345, 347, 393, 413, 658, 661.
— Karl, Bach-Reger-Fest in Heidelberg 100 f. Bespr. über: G. Galston, Studienbuch 569 f.; Max Reger. Eine Sammlung von Studien ... H. I—III 341 ff.; Reger-Brevier. Hrsg. v. A. Spemann 343 f.
— 415.
— Max 123, 475.
Haßler, Hans Leo 67, 69, 72, 286, 496.
Hauer, Joseph Matthias 182, 340.
Hausenstein, Wilhelm 346.
Hausmusik s. Musikpflege.
Havemann-Quartett 668.
Haweis, R. 278.
Haydn, Joseph, Zwölf schottische Volkslieder für Singst., Klav., Viol. u. Cello, hrsg. v. E. Mandyczewski (bespr. v. A. Einstein) 287. — Stendhal, Briefe über ... J. H. Übers. v. L. Andro, mit einem von O. Grautoff übers. Nachwort von R. Rolland (bespr. v. A. Einstein) 284. — Angezeigte Schriften: Chop 278, Diemand 560, Essner 403, Wilh. Meyer 55, Neuausgabe 635, Schenker 629, Schnerich 572. — Analyse von H.'s Esdur-Klaviersonate 256—262. A. Orel, Skizzen zu Brahms' H.-Variationen 296—315. — 45, 72, 196, 198, 200, 208, 223, 231, 237, 240, 242 f., 247, 250, 263, 269, 277, 321, 326, 350, 413, 574, 637.
— Michael 402, 666.
Haym, Nicola 403, 655.
Haymmerle, Wenzel Franz 207.
Hebräische Musik. A. Z. Idelsohn, Gesänge der babylonischen Juden. Zum ersten Male gesammelt, erläutert. u. hrsg. (bespr. v. P. Wagner) 182—185. — (Idelsohn) 340.
Heck, Johann (Archiv f. MW. 4, 4) 122.
Hecker, Max 44, 91.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 271, 274, 567.
Heger, Robert 386.
Heidelberg. F. Stein, Geschichte des Musiklebens in H. bis zum Ende des 18. Jahrh. (kurz angezeigt von H. Strobel) 48 f.
Heiden, Hieronymus 161.
Heidenreich, Textdichter (1678) 587.
Heigel, Karl Theodor 167.
Heiler, Friedrich 75.
Heim, Ernst 340.
Heine, Heinrich (Elster) 44.
Heinichen, Johann David 472, 626, 655.
Heinrichs, Georg 351.
Heinse, Wilhelm 383.
Hela, Martti 56.
Helfert, Vladimir, Zur Geschichte des Wiener Singspiels 194 bis 209.
Hell, Theodor 285.
Heller, H. E. 670.
Hellinghaus, Otto 186.
Hellwig, L. 478.
Helmrich, O. 670.
Hendrich, Maler 278.
Hennig, Gottlieb 2.
— Kurt 359.
Henrichsen, Roger 620.
Henry, Jean 278.
Hensel, Fanny 532.
— Walther 393, 532.
Herbart, Johann Friedrich 628.
Herbeck, Johann 624.
Herbst, Johann Andreas 369, 391, 576.
Herder, Johann Gottfried 91, 663.
Hering, Alexander. Zwei Briefe von H. Schütz über ihn 126 f.
Héritte de la Tour, Louis 344.
— -Viardot, Louise 344.
Hermann, Ludwig 612.
Hermanns, P. 669.
Hermeneutik. A. Molnár, Zur musikalischen Hermeneutik. Ein Nachwort zu dem Aufsatz von E. Bücken u. P. Mies ... 414 f.
Hermesdorf, Michael 176.
Herodot 82, 95.
Herold, Max (Archiv f. MW 4, 4) 122.
— Wilhelm 352.
Hérold, Louis Joseph Ferdinand 384, 386.
Hertzka, Emil 666.
Herz, Henry 307.
Herzog, Benedikt, s. Ducis.
Herzogenberg, Heinrich von 77.
Hessen. Landgraf Moritz (17. Jh.) 67 f., Georg 582.
Hettner, Hermann 660.
Heuberger, Richard 79, 97.
Heuß, Alfred 30, 34, 40, 221, 400, 480, 628 f.
— Tobias von 609.
Hidalgo, Juan 485, 487, 492 f., 496 f., 502 ff.
Hildegard, die heilige (Bronarski) 181. — O. Ursprung, Die Gesänge der hl. H. 333—338 [zugleich Besprechung der Bronarskischen Schrift].
Hiller, Johann Adam 16, 276, 351, 608, 656.
Hillmann, Adolf 475.
Himonet, André 54.
Hindemith, Paul 669.
Hirsch, Paul 351. — Veröffentlichungen der Musikbibliothek P. H. 1. (F. Caza), 2. (G. L. Conforto) hrsg. v. Joh. Wolf (beide bespr. v. A. Einstein) 390 f. u. 391 f.
Hirschberg, Leopold 340, 349.
Hitzig, Wilhelm, Eine Komposition der Gottschedin 616 ff.
Höffding, Harald 275.
Höfler, Alois 275.
Hoerth, Otto 475.
Hofer, Heinrich 277.
Hoffer, Johann Josef 292 f., 349 f.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, Musikalische Werke, hrsg. v. G. Becking. Bd. 1: 4 Sonaten f. Pianof. (bespr. v. E. Kroll) 347 f. — H. v. Wolzogen, E. Th. A. H., der deutsche Geisterseher (bespr. v. A. Einstein) 187. — Angezeigte Schriften: Kroll 571, Marx 340. — 284, 321, 338, 352, 573.
— Georg Adam 196—202, 205 bis 208.

Hoffmann, Rudolf Stephan 393.
— von Fallersleben, Heinrich 356, 361, 624. — (Neudruck) 574.
Hofhaimer, Paul 639.
Hofmann, Hans. Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen fur die leien ... Leipzig 1530. Geschichtliches ... und textkritische Anmerkungen ... von H. H. (bespr. v. B. A. Wallner) 53.
— von Hofmannswaldau 491.
Hohberger, Curt R. 54.
Holle, Hugo, Regers Chorwerke 182 u. 475, (bespr. v. K. Hasse) 343.
— 338.
Holst, Clara 620.
— Gustav 125.
Holz, Herbert Johannes 278.
Holzbauer, Ignaz 352, 663.
Homeyer, Fritz 198.
— P. 345.
Hommel, Caspar 606.
Honegger, Arthur 669.
Honold, Eugen 54.
Hornbostel, Erich M. von. Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft Bd. 1, hrsg. v. C. Stumpf und E. M. v. H. (bespr. v. R. Lach) 397 ff.
— 638.
Hosäus, Wilhelm 375, 377.
Hostinsky, Ottokar 628.
Houdart de la Motte, Antoine 596 f.
Huber, Hans (Refardt) 124 u. 341.
— Kurt 225, 571.
Hubert, F. 355.
Hucbald 563.
Hüttenbrenner, Anselm, Heinrich, Joseph 82.
Hugo von Reutlingen 23, 27.
Hull, A. E. 571.
Humbert (15./16. Jahrh.) 635.
Hummel, Friedrich 612.
— Sebastian 611 f.
Humperdinck, Engelbert (Corbett-Smith) 397.
Huneker, James, Franz Liszt. Ein Leben in Bildern. Übertragung und Bearbeitung v. L. Lorme 123, (bespr. v. A. Einstein) 278 f.
Hunold (Menantes), Chr. Fr. 661, 665.
Hunt, H. Ernest 182, 340.
Hurigny, Franz d' 625.
Hurlebusch, Conrad Friedrich 658.
Hynais, C. 554.

I

Ibsen, Henrik 278.
Idelsohn, Abraham Zebi, Gesänge der babylonischen Juden. Zum ersten Male gesammelt, erläut. u. hrsg. (bespr. v. P. Wagner) 182—185.
— 340.
Iffland, August Wilhelm 605, 608.
Im Hoff, Clara Regina 294.
Indien (Sachs) 477.
Indy, Vincent d' 349, 475.
Instrumentation s. Musikinstrumente.
Iriarte, Dichter 489.
Isaak, Heinrich 496, 667.
Istel, Edgar, Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart. 2. Aufl. mit Schlußkapitel v. W. Altmann (bespr. v. R. Lach) 625 f.
— 285, 382, 571.
Italien. Bespr. Einsteins über: A. de Angelis, L'Italia musicale d'oggi. Dizionario ... 2a ediz. 49 f.; Composizioni Vocali Polifoniche a 2, 3 e 4 v. dei sec. XVI e XVII. Racc. ... da R. Bartoli 634 f.; G. Monaldi, Cantanti evirati celebri del Teatro ital. 340. — Angezeigte Schriften und Musikalien: Bernardi 560, Canzionere veneziano 187, Canzionere popolare 634, de Giovanni 54, Antichi Maestri 345, Miserocchi 55, Pannain 477, Pitré 124, Stichtenoth 632, Vita musicale 55. — Über Einsteins Ortsgruppenvortrag Prag 637 f.
Jachimecki, Zdzislaw 23, 482.
Jachino, C. 571.
Jacobi, Johann Georg 377.
Jacopone 437.
Jadassohn, Salomon 393, 554.
Jaell 475, 625.
Järnefelt-Palmgren, Maikki 56.
Jahn, Otto 30, 79, 400 f.
Jalowetz, H. 222.
Janacek, L. 669.
Janiczek, Julius 393, 571.
Janitsch, Anton 603.
Janocki, Johann Daniel 17—20, 28.
Jaques-Dalcroze, Emile, Rhythmus, Musik und Erziehung. Aus dem Franz. übertr. v. J. Schwabe (bespr. v. L. K. Mayer) 394.
Jarnach, Philipp 669.
Jemeć, Vasil 475.
Jeppesen, Knud 351.
Jerusalem, J. Fr. W. 658 f., 661 f.
Joachim, Joseph (Bach-Jahrbuch 18) 122.—306, 397.
Jöcher, Christian Gottlieb 130.
Jöde, Fritz 123 f., 478.
Johannes de Lublin 28.
Johner, Dominicus 184.
Jommelli, Nicolò 166, 594.
Jongen, Joseph (Miniature Essays) 123.
Jonne, Andreas Christoph 13.
Josquin de Près 110, 120, 389, 635.
Juarez, Alfonso 492, 505.
Jüdische Musik s. Hebräische Musik.
Julian von Speier 334.
Jung, Rudolf 280.
Junk, Viktor, J. Nic. Bach, Messe in e moll, für den praktischen Gebrauch hrsg. (bespr. v. R. Lach) 187 f.

K

Kade, Otto 49.
Käfer, Johann Philipp 597.
Kahl, Willi 79, 575.
Kahlbeck, Max. J. Brahms, „Mainacht", „Sapphische Ode", „Nachtwandler", Nachbildung der Autographe hrsg. in: Musikalische Seltenheiten III (bespr. v. A. Einstein) 287.
— 297, 306 f.
Kaiser Ferdinand III. 582; Joseph II. 600; Karl V. 440, 609; Karl VI. 162, 194, 199; Leopold I. 349, 587, 652; Leopold II. 600, 604; Mathias 69.
Kaiser, Georg 394.
— Joh. Ad. 611.
Kalischer, A. Ch. 626.
Kalywoda, Georg Adalbert 158, 162, ein Lied von ihm 163 f.
Kaminski, Heinrich 559.
Kammermusik. A. Orel, F. Schuberts „Sonate" für Klav., Viol. und Cello aus dem Jahre 1812 209—218; Th. W. Werner, Neue Musik in Salzburg 667—671. — L. Boccherini, Quintett Es dur op. 12 Nr. 2. Largo aus op. 12 Nr. 1 für Streichquintett. J. Stamitz, Quartett B dur. Sämtlich hrsg. v. R. Sondheimer (bespr. v. A. Einstein) 633 f.; H. J. Wedig, Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 und seine erste Fassung. Erste vollständ. Veröffentlichung des Werkes ... Mit Untersuchungen (bespr. v. A. Einstein) 277. — (Altmann) 621, (Chester) 123, (D. O. Astorga) 345.
Kant, Immanuel 51, 270 ff., 274.
Kantele. T. Norlind, Bidrag till K.'s historia (bespr. v. C. Sachs) 476 f.
Kapp, Julius, Weber. 1.—3. Tsd. (bespr. v. L. K. Mayer) 394.
— 185, 280.
Karrer, Philipp Jacob 601, 605.
Kaßner, Rudolf 54.
Kataloge. J. Baer u. Co. 576; Breitkopf & Härtel 640; M. Lempertz 64; Seidel-Wien 416, 640.
Keiser, Reinhart 66, 203, 402, 595, 642—646, 648, 654.
Kelderer 603.
Kelle, Johann 80.
Keller, Hermann 71, 288.
— Walther 571.
Kellner, Paul 131.
Kempf, Pancratius 413.
Kenner, Dichter 81.
Kerll, Johann Caspar, 2 Messen, in: Denkm. d. Tonk. in Öster. Jg. XXV, Bd 49, hrsg. v. G. Adler (bespr. v. A. Einstein) 404 f.
— (Requiem-G. Adler) 636. — 66, 351.

Kestenberg, Leo 48.
Keßler, Ernst 571.
Ketrzyński, W. 22.
Key van Reusselaer, Pierre 123, 280, 626.
Kiefer, Heinrich (Pfitzner) 341.
Kiel, Friedrich 568.
Kiesewetter, Raphael 435.
Kilpinen, Y. 670.
Kind, Friedrich 285.
Kindermann, Johann Erasmus 70, 370, über ein bisher unbekanntes Werk von ihm 371ff., 640.
Kindscher, Johann Ludwig Gottfried. S. Günther, Eine verschollene Liedersammlung des J. L. G. K. 375—379. — Ludwig Wilh. Abr. K. 376, Joh. Friedr. Gottfr. 376, B. K. 376, E. K. 377.
Kinsky, Georg, Mitteilung über die Versteigerung der Musikbibliothek E. Prieger 351f. Bespr. über: Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher ... 3. u. 4. Aufl. 395f.
— 122.
Kinzel, Liederkomponist 670.
Kirchenmusik. A. Geiger, Die spanischen Cos 133/199 der Münchener Staatsbibliothek. Eine vorläufige Studie 485—505; F. Ludwig, Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle 24.—26. Sept. 1922 434 bis 460, dazu Berichtigung 640; O. Ursprung, Die Gesänge der hl. Hildegard 333—338 [zugleich Besprech. der Schrift von Bronarski]. — Besprech. über: J. N. Bach, Messe in e moll, hrsg. v. V. Junk (R. Lach) 187 f.; Fried. Bach, „Heilig, heilig ist Gott", J. H. Schein, „Mach' dich auf, werde Licht" (beide A. Einstein) 633; Messen von H. Biber, H. Schmelzer, C. Kerll, hrsg. v. G. Adler (A. Einstein) 404 f.; Trienter Codices, Vierte Auswahl. Bearb. v. R. Ficker und A. Orel (Th. Kroyer) 102—114. Dazu Erwiderung von R. Ficker 115 bis 120, A. Orel 120ff. und Schlußwort von Th. Kroyer 387—390; Ch. Drömann u. R. Röckel, Musikalischer Anhang zur Agende für die evang.-luth. Kirche Hannovers (Th. W. Werner) 180f.; Enchiridion geistlicher gesenge vnd psalmen fur die leien ... Leipzig 1530. Geschichtliches ... v. H. Hofmann (B. A. Wallner) 53; J. A. Hasse, Miserere (Ps. 51, c moll, 1728) für 4st. Frauenchor ... bearb. u. hrsg. v. A. Schering (A. Einstein) 478; A. Schering, Gegenwarts- und Zukunftsaufgaben unserer Kirchenmusik 55, (Th. W. Werner) 399; P. Wagner, St. Gallen in der Musikgeschichte 285, (A. Einstein) 402. — Angezeigte Schriften und Musikwerke: Bronarski 181, W. Byrd 125, 189, Delaporte 475, Festschrift des Instit. f. KM zu Berlin 475, Hela 56, Köster 43, Th. Morley 189, Herm. Müller 44, Drei Requiem-G. Adler 636, J. Ries 397, Sandberg 55, Stichtenoth 632, Taverner 405, Wellesz 573. — Über Einschränkung von KM-Zeitschriften 480 u. 576.
Kircher, Athanasius 351, 472f.
Kirchhof, J. Fr. 13.
Kirchner, Kantor (in Buchloe?) 558.
— Friedrich 80.
— Theodor 128.
Kirnberger, Johann Philipp 351, 473, 623, 626.
Kistler, Cyrill 554.
Kistner, Fr. (Linnemann) 571.
Kittel, Kaspar 74, 295.
Klassiker, Wiener 308ff.
Klatte, Wilhelm, Grundlagen des mehrstimmigen Satzes 54, (bespr. v. Th. W. Werner) 394f.
— 284.
Klavier. Ch. J. Hansen, Aufgaben und Ergebnisse physikalischer Forschungen im Kl.- und Geigenbau 420—432. — Bespr. über: C. P. E. Bach, Versuch über die wahre Art ... Hrsg. v. W. Niemann. 3. Aufl. (K. Fischer) 338f.; G. Galston, Studienbuch (K. Hasse) 569f.; E. T. A. Hoffmann, Musikalische Werke, hrsg. v. G. Becking. Bd. 1: 4 Sonaten f. Pianof. (E. Kroll) 347f.; V. Lübeck, Musikalische Werke, hrsg. v. G. Harms (A. Einstein) 574f.; G. B. Pescetti, Sonata per Cimbalo ... rived. ... da C. Perinello; G. Rutini, Sonate per Cimbalo ... rived. ... da C. Perinello (beide A. Einstein) 636 f. — Angezeigte Schriften udn Musikwerke: J. Ch. Bach-Sondheimer 633, J. S. Bach-Busoni 632, J. Bull 478, Breithaupt 277, Caland 50, Clavicembalisti 125, Denham 123 u. 392, Ellingham 123 u. 278, Frescobaldi-Boghen 478, Gibbons 478, Leichtentritt 282, Liszt-Busoni 636, Lütge 45, Antichi Maestri 345 u. 574, Matthay ital. 54, Milankovitch 572, L. Mozart-Abert 286, W. A. Mozart-Busoni 635, Gottl. Muffat-Adler 286, Niemann 282, Parent 477 u. 627, Pescetti 188, Protiwinsky 124, Purcell 349, Ramul 397, Rutini 188, A. Scarlatti 125, D. Scarlatti 349, Westerby 125, Klassische Weihnachtsstücke 348, Zuschneid 125.
Kleeberg, Christian Gottlieb 558,
Klein, Professor in Mannheim 663.
— Johann Joseph 616.
— Walther 475.
Kleist, Heinrich von 91.
Klemetti, Heikki, Musiikin historia (Geschichte der Musik) I, II, 1 56, (bespr. v. J. Krohn) 571.
Klengel, Julius 614.
Klest, Librettist 656.
Klindworth, Karl 569.
Kling, Henry 185.
Klopstock, Friedrich Gottlieb 174, 352.
Klughardt, August 375.
Knab, Armin 54, 338.
Knetsch, Berthold. Über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 288.
Kobald, Karl 123, 186.
Kobbé, Gustav 186.
Koberstein, Karl August 80.
Koch, Bernhard 54.
— Heinrich Gottfried 13f.
— Hans Jacob 602.
— Max 80.
Koczirz, Adolf 64, 162.
Kodaly, Z. 669.
Koechlin, Charles 669.
Kögel, Rudolf 80.
Köhler, Johann Tobias 638.
— -Deditius, A. 225.
König, Johann Ulrich 596, 658 f., 664 f.
— Oskar 80.
Körner, Theodor 81, 87, 91; sein Vater 413.
Köster, Albert 43.
Kötzschke, Kantor 416.
Kofler, Leo 123.
Koler de Hirschberg, Venceslaus 18f.
Komorzynski, Egon von 84, 91f.
Kongresse. K. der DMG, Plan 193 f., Amtliche Mitteilung darüber 289 f. u. 411, Programm und Sektionen desselben 417 ff. u. 577—581, Verschiebung des K. 641. — Der 2. K. für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft angezeigt 480. Der 2. italienische Musik-K. angezeigt 671. — (Vita musicale) 55.
Konsky, G. 209.
Kontrapunkt. Angezeigte Schriften: Bach-Jahrbuch 18 122, Bellermann 181, Morris 123, Müller-Blattau 397, Schenker 55 u. 344, Werker 124.
Kornauth, E. 670.
Korngold, Erich Wolfgang (R. St. Hoffmann) 393. — 670.
— Julius, Die romanische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze (bespr. v. A. Einstein) 280.
Kosegarten, Ludwig Theobul 377.
Kotter, Hans 340.
Kotzebue, August von 605, 608.
Kozeluch, Leopold 277.
Krabbe, Wilhelm 44, 122.
Kradenthaller, Hieronymus 136, 148.

Kräuer, Johann von 604.
Krause, K. Chr. Friedrich 271.
Krauß, Singspielkomponist 207f.
Krebs, Carl 284.
— Johann Ludwig 616.
Krehl, Stephan 144, 186.
Kreil, Dichter 81f.
Kreißle von Hellborn, Heinrich 79, 94f., 97, 209, 214.
Krenek, Ernst 668.
Kreps, Dom Joseph 475.
Kreß, [Johann Albrecht?] 585.
Kretzschmar, Hermann, Bach-Kolleg. Vorlesungen . . . zu Berlin (bespr. v. A. Einstein) 475f.
— 43, 123, 126, 165f., 169f., 219f., 227f., 255, 276, 279, 375, 379, 414, 475, 587, 590, 594, 599 f., 615, 629, 632, 642—645, 650.
Kretzschmer, Andreas 624.
Kreutzberger, Philipp Franz 158, 162.
Krieger, Johann Philipp 39, 66, 585, 643—646, 651 f., 656 f., 664.
Krohn, Ilmari, Bespr. über: H. Klemetti, Musiikin historia I, II, 1 571.
— 56, 128, 480, 635.
Kroll, Erwin, Bespr. über: E. T. A. Hoffmann, Musikalische Werke I: 4 Sonaten f. Pianoforte, hrsg. v. G. Becking 347f.; A. Seidl, Hans Pfitzner 572 f.
— 347, 571.
Kromer, Martin 28.
Krott, Rudolfine 79.
Kroyer, Theodor, Bespr. über: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. XXVII, 1, Bd 53: Trienter Codices, Vierte Auswahl. Bearb. v. R. Ficker und A. Orel 102—114. Dazu Erwiderungen von R. Ficker 115—120, A. Orel 120ff. und Schlußwort von Kroyer 387—390.
— 44, 101, 192, 413, 632, 638.
Kruse, Georg Richard 54, 560.
Kühn, Walter 414, 626.
Kühnel, Reinhold (Bradatsch) 622.
Külpe, Oswald 275.
Künstel, Georg 373.
Kürenberger, der 437.
Kufferath, Maurice 476.
Kuhn, Max 391.
Kuhnau, Johann 128, 415.
Kulmus, Johann Georg 616.
— Katharina Dorothea 616.
Kuntze, Johann Paul 595.
Kurland. Kurfürst Friedrich Kasimir 133.
Kurth, Ernst 220ff., 227, 276, 308f., 311, 546—549, 554f., 626f.
Kurthen, Wilhelm 345.
Kurz, Heinrich 80.
— -Bernardon, Joseph 197—200, 208, 404.
Kusser, Johann Sigismund 66, 129, 135—138, 141, 145f., 151, 156.
Kutscher, Arthur 582.
Kwast, Ehepaar 669.

L

La Barre, Michel de 595.
La Borde, Jean Benjamin de 434.
Lach, Robert, Bespr. über: Die Kunst des Bachschen Geschlechts Bd. I: Joh. Bernh. Bach-A. Fareanu, Bd. II u. III: Joh. Nic. Bach-W. Junk bzw. F. Stein 187 f.; E. Istel, Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart. 2. Aufl. mit Schlußkapitel v. W. Altmann 625 f.; Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 1. Bd 397 ff.
— Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrh. (bespr. v. H. Abert) 280f.
— 120, 140, 182f., 291f., 357, 389, 656.
Lachmann, Robert 560.
Lacroix, Paul 64.
LaHarpe, Jean François de 168, 171.
Lahee, Henry C. 476.
La Laurencie, Lionel de 152, 155, 571.
Lalli, Librettist 205.
Lalo, Charles 123.
La Mara (Marie Lipsius) 476.
Laminit, Georg 599 f.
Lampl-Eibenschütz, Helene 670.
Land, J. P. N. 397f.
Landini, B. 55.
— Francesco 437, 443, 445f., Neudruck einer Ballata 459f.
Landmann, Arno 101.
Landormy, Paul 54, 282, 395.
Lange, Konrad 275.
Langgaard, R. J. 620.
Langnese-Hug, Übers. von R. Rolland, Das Leben G. F. Händels (bespr. v. H. Roth) 284.
— 344.
Lanner, Josef 350.
Lanyi, B. 55.
Lassus, Orlandus 69, 128, 286, 389. — (Elly Schmidt) 632.
László, Sandor 349.
Latilla, Gaetano 8f.
Laube, Heinrich 383.
Lauboek 620.
Launis, Armas 56.
Lauremberg, Johann 583.
Laute. W. L. v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 3. u. 4. erw. Aufl. (bespr. v. G. Kinsky 395 f.; L. de Narváez, El Delphin de Música 1538 . . . Estudio y transcripción por E. M. Torner (bespr. v. A. Einstein) 635 f. — Angezeigte Schriften: Jemeć 475, Lütgendorff 5. u. 6. Aufl. 123, Toscanelli 55.
Lautère, Adrienne 626.
Lavater, Johann Kaspar 378.
Lavignac, A. 571.
Lebede, Hans 186.
Lebeuf, Jean 434.
Lecerf de la Viéville 155.
Leclair le Cadet, Antoine Remi 349.
Ledesma, spanischer Dichter 490.
Ledner, Emil 186.
Leeb, Brüder 606, Johann 612.
Leffler, K. P. 54.
Legnani, Luigi 348f.
Legrenzi, Giovanni 645, 650, 652.
Lehmann, Lilli 54.
Leibniz, Gottfried Wilhelm 274, 589, 659.
Leichtentritt, Hugo 70, 282.
Leipzig. F. Reuter, Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum siebenjährigen Kriege 1—16.
Leisentritt 355.
Leitner, K. G. von 80, 85f., 91.
Le Maire, Eveline 626.
Lemene, Fr. 203.
Lenau, Nikolaus 91.
Lentner, J. F. 605, 611.
Lenz, Wilhelm von 626.
Leo, Giacomo 206.
— Leonardo 125, 196, 206, 393, 651.
Leonard, Lotte 40, 613.
Leonel (Power?) 103, 110f.
Leonin, Leo 436, 438f., Neudruck einer Motette 447—457.
Le Sage, Alain René 200.
Lessing, Gotthold Ephraim 316, 658.
Lesueur, Jean François 331.
Levetzow, Dichter 670.
Levi, Hermann 382.
Lewandowski, Louis 295.
Lewicki, Ernst, Bespr. über: L. Schiedermair, Mozart, sein Leben und seine Werke 399ff.
— 416.
Lewis, W. T. 186.
L'Hoste da Reggio 634.
Lhoumeau, Abbé 333.
Libanus, Georgius. J. Reiss, G. L. Lignicensis als Musiker 17 bis 29.
Libert, Raynaldus 103—107, 112, 115, 387, 389.
Lichtenstein, Ulrich von 437.
Lied. M. Bauer, Joh. Mayrhofer 79—99; S. Günther, Eine verschollene Liedersammlung des J. L. G. Kindscher 375—379; Herm. Müller, Beobachtungen zum geistlichen Liede 353—367; J. Reiss, Zwei mehrstimmige Lieder aus dem 15. Jahrh. 481—484. — Bespr. über: M. Friedländer, Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für 1 und 2 St. 392, (Th. W. Werner) 623 f.; Ph. Hafner, Scherz und Ernst in Liedern. Neu hrsg. . . . v. E. K. Blümml (R. Haas) 404; P. Mies, Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied (E. Bücken) 626 f.;

Heinrich Schütz, Kläglicher Abschied ... Hrsg. v. Joh. Wolf (A. Einstein) 478 f. — Angezeigte Schriften und Musikwerke: Alberti-Radamowicz in Studien z. MW X 630, 30 Arie antiche 632, Bolte 43, Ellinger 44, Falconieri 478, Frey 475, Friedländer 623, W. Hensel 393, Krabbe 44, ders. im Archiv f. MW IV 4 122, Liszt-Raabe 635, Milanuzzi-Benvenuti 405, Morgenroth 45, Herm. Müller 44, Rietsch 44, Sachs 45, Schering 43, Schünemann 572, F. Thierfelder 124, O. Ursprung in Archiv f. MW IV 4 122 u. V 1 390, Volbach 44, Joh. Wolf, W. Wolffheim 44. — Über J. Wolfs Ortsgruppenvortrag Berlin 412 f.
Liliencron, Rochus von 359f.
Lindner, Adalbert 342, 344, 646, 648.
Lindpaintner, Peter Joseph von 558.
Linnemann, Richard 571, 620.
Lipps, Theodor 226, 228, 275.
Liszt, Franz. G. Göhler, Drei neue Bände der Gesamtausgabe der Musikalischen Werke F. L.s 45 bis 47. — J. Huneker, F. L. Ein Leben in Bildern. Übertr. u. Bearb. v. L. Lorme 123, (bespr. v. A. Einstein) 278f. — (Neuausgabe) 635 f., (Sambeth) 574. — 79, 249, 348, 413, 506, 569, 631.
Liturgik. J. Biehle, Die liturgische Gleichung 339, (bespr. v. Th. W. Werner) 390. — (Kreps) 475, (Sceats) 186.
Lituus (Bach-Jahrbuch 18) 122.
Litzmann, Berthold 626.
Lobe, J. Chr. 627.
Locatelli, Operntruppe 15f.
Locher, Carl, Die Orgel-Register und ihre Klangfarbe. 5. Aufl. v. J. Dobler (bespr. v. A. Einstein) 476.
Löhner, Baß 206.
— Johann 66, 585.
Löw, Hans 414.
Löwe, Johann Jacob 74, 585, 591 f.
— Karl (Marx) 340, 349.
Logau, Friedrich von 583.
Lohenstein, Caspar Daniel von 491.
Longo, A. 125.
Lorente, Andres 487, 499.
Lorenz, Alfred, Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde 546—557.
— 548.
Lorme, Lola. J. Huneker, Franz Liszt. Ein Leben in Bildern. Übertragung und Bearbeitung v. L. L. 123, (bespr. v. A. Einstein) 278f.
Lortzing, Albert 54.
Losi, Graf von 162.
Lossius, Lucas 181, 639.
Lotti, Antonio 161, 651.
Lotze, Hermann 557.
Luciani, S. A. 54.
Lucke, H. 626.
Ludecus, Matthäus 360.
Ludwig, Friedrich, Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe 24.—26. Sept. 1922 434—447, Notenbeispiele 448—460. Dazu Berichtigung 640.
— 105, 115, 387.
Lübeck, Vincent, Musikalische Werke. Hrsg. v. G. Harms (bespr. v. A. Einstein) 574 f. — 66, 128, 405, Werke gesucht 640.
Lühe, Karoline von der 378.
Lütge, Karl 45.
Lütgendorff, Willibald Leo Frhr. von, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 3. u. 4. erw. Aufl. (bespr. v. G. Kinsky) 395f.
— 123.
Lully, Jean Baptiste 129, 131f., 137f., 140, 142—146, 152 bis 156, 165, 168, 280 f., 352, 589 f., 592—596, 646 f., 653, 655.
Luther, Martin. J. Smend, Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei H. Schütz 75 bis 78. — (Lieder) 626. — 39, 49, 53, 106, 180 f., 321.
Lyle, Watson 282, 476.
Lyra, Justus W. 181, 558.

M

Maas, R. 669.
Mac Arden, Loy 670.
Maccioni, Giovanni Battista 582.
Mac Dowell, Edward (Porte) 124.
Machault, Guillaume 103, 436ff., 440—443, Neudruck eines Kyrie 457f.
Madetoja, Leevi 56.
Madre de Dios, Felipe de la 485, 490, 492, 495, 500—503.
Maendler-Schramm, Klavierbauer 614.
Männergesang. H. Thierfelder, Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Mg.'s 55, (bespr. v. Th. W. Werner) 401f. — (Th. W. Werner) 44.
Magagnoli, Genevra 7.
Magrini, Gustavo 572.
Mahillon, Victor Charles 396, 476.
Mahler, Gustav. Angezeigte Schriften: Mengelberg 626, Stefan 186, Thieß 630. — 232, 622.
Mahrenholz, Christian R. 632.
Maier, Heinrich 275.
— Julius Josef 485.
Mainz. Kardinal Albrecht 73.
Mairecker-Quartett 670.
Majo, Francesco da 323.
Makart, Hans 278.
Malatesta, Cleophe 110.
Malherbe, Charles 215.
Malipiero, G. Francesco 575, 669.
Manacorda, Guido 572.
Mancinus, Thomas 181.
Mandyczewski, Eusebius. J. Haydn, 12 schottische Volkslieder, in Faksimile hrsg. in: Musikalische Seltenheiten II (bespr. v. A. Einstein) 287.
— 296, 635.
Mannlich, Johann Christian von 167f., 173.
Mantovani Tancredi 476.
Mantua (Bernardi) 560.
Manuel, R. 670.
Marcello, Benedetto 125, 349.
Marchesi, Blanche 397, 476.
Marenzio, Luca 634.
Mariani, A. 54.
Marini, Biagio 294.
— Giambattista 124.
Marks, F. H. 282.
Marpurg, Friedrich Wilhelm 160, 659.
Marschner, Heinrich (Marx) 340. — 383, 385, 506.
Martens, F. H. 395, 397.
Martienßen, Franziska 340.
Martin y Soler, Vicente 171.
Martinez de la Roca, Joaquin 487f.
Martini, Giovanni Battista 125, 637.
— (Antichi Maestri) 574.
Marx, Adolf Bernhard 165f., 340.
— Josef 670.
Marxer, Otto 176.
Mascagni, Pietro 627.
Mascitti, Michele 128.
Massenet, Jules (Brancour) 277 u. 560.
Mathieu, Emile 476.
Matiegka, Wenzel 349.
Matthay, Tobias 54.
Mattheson, Johann 130—138, 140 f., 144 ff., 152, 156, 157, 351, 472 f., 593, 595, 642 f., 645, 648, 655, 659 f., 662.
Matthisson, Friedrich von 377.
Mauro, Dichter 596, 653.
May, Johannes 336.
Mayer, Meistersinger in Memmingen 612.
— Anton 278.
— L. K. Bespr. über: E. Jaques-Dalcroze, Rhythmus, Musik und Erziehung. Übertr. v. L. Schwabe 394; J. Kapp, Weber 394.
Mayerhoff, Franz 123.
Mayr, Richard (Holz) 278.
Mayrberger, Carl 554.
Mayrhofer, Johann. M. Bauer, J. M. 79—99.
Mazzari, Francesco 203.
Méhul, Etienne-Henri 167.
Meisel, Wilhelm 397.
Meister, Carl Severin 353, 360.
Meistersinger in Memmingen 605—612.
Mel, René del (Doorslaer) 475.
Mendel, Hermann 375.

Mendelssohn, Arnold 73, 75f.
— -Bartholdy, Felix. G. Schünemann, M.'s Jugendopern 506 bis 545. — Angezeigte Schriften: Hecker 44, Marx 340, Wilh. Meyer 55, Schünemann 44. — 42, 321, 323, 364, 640.
Menendez y Pelayo 499.
Mengelberg, Rudolf 626.
Menz, Julia 614.
Merian-Genast, Hans 91.
Merikanto, Oskar 56.
Merques 103.
Mersenne, Marin 472.
Mersmann, Hans, Max Friedländer 41—45. Versuch einer Phänomenologie der Musik 226—269.
— Zur Stilgeschichte der Musik. In: Jahrb. Peters 1921 (bespr. v. R. Ficker) 280.
— 45, 123, 132 f., 340, 367, 560, 584 f., 594, 655.
Merulo, Tarquinio 601.
Merz, Nelly 386.
Messchaert, Johannes 340.
Mestel, Frau von 162.
Metastasio, Pietro 6f., 203f., 276f., 657.
Metzner 427.
Meumann, Ernst 275.
Meusel, Johann Georg 599.
Meyer, Clemens 129, 133.
— Kathi, Zum Stilproblem in der Musik 316—332.
— Ralph 571.
— Wilhelm 55.
Meyerbeer, Giacomo 174, 384.
Meyern, Wilhelm Friedrich von 91.
Mica, Francesco 195, 197.
Miciezes, Tomas 492, 499.
Mickiewicz, Adam (Wojcikowna) 125.
Miedel, Julius 599, 605, 610 ff.
Mierisch, Christian Ludwig 8f.
Mies, Paul, und Bücken, Ernst, Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde 219—225. Dazu Nachwort von A. Molnár 414f.
— Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied (bespr. v. E. Bücken) 626 f.
— 222 ff., 621, 626.
Milandre 478.
Milankovitch, Bogdan 572.
Milanuzzi, Carlo 405.
Milhaud, Darius 668.
Millan 504.
Miller, Johann 606.
— Johann Martin 378.
— Martin 599.
Milton, John 320.
Minato, Nicolo 201, 657.
Mingotti, Angelo 3f., 8ff.
— Pietro 3ff., 7—10, 14.
— Regina 10.
Minnesang (Rottauscher-Paumgartner) 284, (Der Minne Orden) 349, (Ribera) 627.
Miserocchi, L. 55.
Mitau s. Kurland.
Mitjana, H. F. de 55.
— Rafael 55.
Mitteilungen der DMG 189, 193, 288, 289, 350, 411, 417, 479, 577—581, 637, 641, 671.
— (Kleine) 62, 189, 288, 350, 413, 479, 638, 671.
Mizler, Lorenz 473, 616.
Mocquereau, Dom André 176.
Modena. Herzog Francesco II. 652.
Moebius, Tanzmeister 281.
Möller, Walter 282.
Mönch von Salzburg 337.
Mörike, Eduard 321.
Mohr, J. 354, 356.
Molière 400, 596, 607. — (Tiersot) 55 u. 285.
Molitor, Raphael 444.
Moller, Johann 130.
Molnár, Anton, Zur musikalischen Deutungslehre. Ein Nachwort zu dem Aufsatz von E. Bücken u. P. Mies 414f.
— Geza 55.
Monaldi, Gino, Cantanti evirati celebri del Teatro italiano (bespr. v. A. Einstein) 340.
— Giuseppe, I miei ricordi musicali. Con prefaz. di Alberto de Angelis (bespr. v. A. Einstein) 627.
Monari, Clemente 593, 646.
Mondonville, Jean Joseph de 165.
Monetarius, Stephan 28.
Moniuszko, Stanislaw (Wójcikówna) 125.
Monn, Georg Matthias 40.
Monsigny, Pierre Alexandre 175.
Monteclair, Michel P. de 165.
Monteverdi, Claudio. Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Orfeo-Malipiero 575, Il Ritorno d'Ulisse-Haas 286, Haas in Studien z. MW IX 285. — 432, 445, 649 f.
Monti, A. 186, 572.
Moodie, Alma 669.
Moody, Charles H. 123.
Moos, Paul, Besprech. über: O. Bie Das Rätsel der Musik 621 f.; K. Grunsky, Musikästhetik. 4. Aufl. 624 f.; R. Schäfke, Ed. Hanslick und die Musikästhetik 628 f.
— H. Wetzel, Zur Theorie und Ästhetik der Musik, Betrachtungen und Bemerkungen zu neueren Arbeiten von P. M. 270—276.
— 226.
Morales, Cristoforo 497, 636.
— O. 55.
Morawski, Kasimierz 18.
Morelot, Stéphen 435.
Morgenroth, Alfred 45, 397, 401.
Morgenstern, Christian 669.
Morks, A. J. 55.
Morlacchi, Francesco 413.
Morley, Thomas 189.
Moroni, päpstlicher Kapellmeister 190.
Morphy, Guillermo 635.
Morris, R. O. 123.
Moscherosch, Hans Michael 583.
Mosel, Ignaz Franz von 663.
Moser, Hans Joachim, Heinrich Schütz, Gedenkrede 65—74. Dazu kleine Mitteilung 288.
— 45, 355, 397, 444, 575, 626.
Mosewius, Johann Theodor 41.
Moszkowski, Alexander 340.
Mottl, Felix 351.
Moussorgsky, Modeste 327. — (Damerini) 474.
Mozart, Constanze (Schurig) 572.
— Leopold, Versuch einer gründlichen Violinschule. Mit Vorwort v. B. Paumgartner hrsg. (bespr. v. A. Einstein) 282. — (Abert) 286. — 189, 281, 345, 351, 637.
— Wolfgang Amadeus. R. Oppel, Über Beziehungen Beethovens zu M. und Ph. E. Bach 30—39. — L. Schiedermair, M., sein Leben und seine Werke 55 u. 186 (bespr. v. E. Lewicki), 399 ff.; A. Schurig, W. A. M. 5.—9. Tsd. 401, (bespr. v. A. Einstein) 629f., dazu Bemerkungen Sch.'s und Antwort E.'s 671 f. — Angezeigte Schriften: Abert 338, 560, im Archiv f. MW IV 4 122, Briefe-Storck 397, Chop 123, Corbett-Smith 397, Dent-A. Mayer 278, Draber 282, Hellinghaus 186, M.-Jahrbuch 572, Wilh. Meyer 55, H. J. Moser 45, Neuausgabe 635, L. Nohl-Sakolowski 186, Preuß 186, Rieger 55, Rudolph 282, Schenker 629, Wilder 478 u. 632. — 55, 79, 92, 95, 128, 170 ff., 174 f., über Aberts Ortsgruppenvortrag Leipzig 189, 190, 200, 208, 221, 223, 231, 233, 237, 240, 242, 247, 250f., 254, 269, 277, 281, 321, 323, 326, 345 ff., 348, 351f., 380, 413—416, 478, 512, 516, 533, 541, 619, 634, 637, Autograph gefunden 638, 658, 663 f., M.-Feier des „Anbruch" 670.
Mügeln s. Sachsen-Thüringen.
Müller, Erich H., Heinrich Schütz. Leben und Werke (bespr. v. A. Einstein) 123f.
— 3, 6—10, 14.
— Hans von 348.
— Hermann, Beobachtungen zum geistlichen Liede 353—367.
— 44, 122, 176.
— Johannes 621.
— Joh. Samuel 659, 663.
— Joseph Ferdinand 3.
— Valentin 610.
— Walter 478.
— Wenzel 200, 208.
— Wilhelm, der Dichter 80, 94.
— Wilhelm [Freising] 478.

Müller-Blattau, Josef, Das Elsaß, ein Grenzland deutscher Musik (bespr. v. Th. W. Werner) 340.
— 62, 126, 397, 437, 439.
— -Freienfels, Richard 275, 476.
— -Hartmann, Robert 413.
München (Zenger) 632.
Muffat, Georg 129f., 135—139, 141, 143, 146, 151, 156, 281, 307, 340, 667.
— Gottlieb (Adler) 286.
Mulkowski, Adolphus 17f.
Munter, Friedrich 476.
Muris, Johannes de 178.
Musikästhetik (s. a. Stilkunde). H. Mersmann, Versuch einer Phänomenologie der Musik 226—269; H. Wetzel, Zur Theorie und Ästh. der Musik. Betrachtungen und Bemerkungen. . . 270—276. — Bespr. über: W. O. Döring, Philosophie der Kunst (G. Göhler) 50—53; K. Grunsky, M.-Ä. 4. vollst. umgearb. Aufl. 340, (P. Moos) 624 f.; R. Schäfke, Ed. Hanslick und die M.-Ä. 55, (P. Moos) 628 f.; A. Schering, Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter. In Jahrb. Peters 1921 123, (R. Ficker) 279. — Angezeigte Schriften: Abert in Archiv f. MW VI 390, Beckh 277, Bloch 278, Hanslick 123, Huber 571, Moos 282, Poirée 572, Salazar 55, Touzé 285, Venezian 285.
Musikbetrachtung. H. Mersmann, Versuch einer Phänomenologie der Musik 226—269. — F. M. Anton, Versuch einer Kunstanschauung (bespr. v. G. Göhler) 50; O. Bie, Das Rätsel der Musik (bespr. v. P. Moos) 621 f. — Angezeigte Schriften: Anderssон 56, Armstrong 277, Beckh 277, Bloch 622, Busoni 339, Chapin 122, Dijk 50, Hauer 182 u. 340, Hunt 182 u. 340, Kassner 54, Ch. Lalo 123, Müller-Freienfels 476, Rauschenberger 477, Samazeuilh 627, Shera 124, Wójcikówna 125. — Über H. J. Wetzels Ortsgruppenvortrag Berlin 411 f.
Musikfeste. K. Hasse, Bach-Reger-Fest in Heidelberg 100 f.; Th. W. Werner, Neue Musik in Salzburg 667—671. — Angezeigte Schriften: Fowles 392, Pirker 283.
Musikgeschichte (s. a. Stilkunde). F. Ludwig, Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe 434—447, mit Notenneudrucken 448—460; F. Oberborbeck, Die Musikpflege in Memmingen 598—612; Th. W. Werner, Neue Musik in Salzburg 667—671. — Bespr. über: A. Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und Wettinischen Ernestinern (H. Strobel) 48 f.; H. Erpf, Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik (A. Einstein) 181; Jahrbuch Peters 1921, 2. Teil 123, (R. Ficker) 279 f.; H. Klemetti, Musiikin historia I, II 1 56, (J. Krohn) 571; J. Müller-Blattau, Das Elsaß, ein Grenzland deutscher Musik (Th. W. Werner) 340; H. Riemann, Handbuch der MG I 1, 2. Aufl. (H. Abert) 283 f.; F. Stein, Geschichte des Musiklebens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrh. (H. Strobel) 48 f.; M. Weber, Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln (H. Strobel) 48 f.; A. Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrh. (H. Strobel) 48 f. — Angezeigte Schriften: Archiv f. MW V 1 390, Herb. Biehle 632, Bonaventura 560, Brower 277, Bulletin de la Soc. „Union musicologique" II 2 390, Dommer-Schering 399, Evans 392, Grunsky 393 u. 570, Hoerth 75, Hurigny 625, Landormy 282 u. 395, Lavignac-La Laurencie 571, Leichtentritt 82, A. B. Marx 340, Wilh. Meyer 55, Morris 123, H. J. Moser 397, Naumann-Schmitz 186, Nielsen 282, Riemann 186, W. Rohl 55, v. d. Pfordten 186, Rabich 572, Riemann-Einstein 477, Sauerland 284, Storck 344, Thieß 630, Vuillermoz 478, Wichmann 57, Wiedemann-Wilh. Müller 478, E. Wolff u. C. Petersen 125.
Musikinstrumente (s. a. die einzelnen Instr.). Angezeigte Schriften: Caravaglio 122, Daubeny 278, Kling-Waltershausen 185, Mahillon 476, Rimsky-Korssakow deutsch 572, Sachs 477, Schlesinger 477.
Musikkritik (Salazar) 55, (Tribel) 187. — Kurzer Bericht über die Hauptversammlung des Verbandes Deutscher M.-K. 640.
Musikpflege. E. Jaques-Dalcroze, Rhythmus, Musik und Erziehung. Übers. v. J. Schwabe (bespr. v. L. K. Mayer) 394. — Angezeigte Schriften und Musikalien: Baresel 390, Bavin 390, Choisy 339, Gedalge 624, Hohberger 54, Jaell 475, Leichtentritt 282, Alte Madrigale-Jöde 478, Möller 282, Musikantengilde 124, v. d. Pfordten 477. — Musikpädagogisches Forschungsinstitut Berlin begründet 414.
Musiktheorie (s. a. Kontrapunkt). Bespr. über: Fr. Caza, Tractato vulgare de canto figurato, 1492. Im Faksim. mit Übers. hrsg. v. J. Wolf (A. Einstein) 390f.; G. L. Conforto, Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi, 1593. Im Faksim. mit Übers. hrsg. v. J. Wolf (A. Einstein) 391f.; W. Klatte, Grundlagen des mehrstimmigen Satzes 54, (Th. W. Werner) 394f. — Angezeigte Schriften: Achtélik 49, Bas 277, Bölsche 339, Bußler 181, Henry 278, Jadassohn 393, Jaell 475 u. 625, Klein 475, Krehl 186, Krohn 56, Magrini, Pantillon, Poirée, Reiß 572, A. Richter 124, E. F. Richter französ. 124 u. 572, span. 124, E. F. u. A. Richter 477, Sandré 627, Schönberg 344, Settacioli 573, E. Stein 630, Touzé, Venezian 285, Wohlfahrt, C. A. H. Wolff 125, Wolter 285. — Über H. J. Wetzels Ortsgruppenvortrag Berlin 411 f.
Musikunterricht s. Musikpflege.
Musikwissenschaft. M. Friedländer, Über musikalische Herausgeberarbeit (bespr. v. A. Einstein) 53f. — (Kroyer) 44. — Preisfrage Basel 414; Promotion in Tübingen und Marburg 414; Seminar in Tübingen eröffnet 415.
Mutzenbecher, Esdras 571.

N

Nachèz, Tivadar 349.
Nadoleczny, Max 572.
Nägeli, Hans Georg 347f., 401.
Nagel, Siegfried Robert 80.
— Wilibald 36, 340.
Nanino, Giovanni Maria 634.
Napoléon I. 175, 331.
Narváez, Luys de, El Delphin de Música 1538. Colección de Vihuelistas Españoles del S. XVI; Cuad. I. Estudio y transcripción de las ediciones originales por Ed. M. Torner (bespr. v. A. Einstein) 635 f.
Nasarre, Pablo 488f., 498, 501.
Nasco, Giovanni 489.
Nathansky, A. 97.
Natorp, Paul 271 f., 316, 411.
Naumann, Emil 186, 222 f, 626.
— Johann Gottlieb 413, 558, 626, 658.
Nauwach, Johann 70, 74.
Navak, Violinist 669.
Navas, Juan de 487, 492, 494, 498, 501, 503.
Neapel (Pannain) 477.
Nebra, José 488, 490, 492f.
Neefe, Christian Gottlob 331.
Nef, Karl 151, 414.
Negerlein, von 659.
Nehring, W. 481.
Neißer, Arthur 476.
Nelle, Wilhelm 353f.

Neruda, Georg 162.
Nettl, Paul, Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag 157—164. Die Bergamaska 291—295. Ortsgruppenberichte Prag 413, 637 f. Bespr. über: E. Decsey, Johann Strauß 474f.
— Wiener Tanzmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56 bearb. (bespr. v. A. Einstein) 349f.
— 390.
Neuber, Ehepaar, nebst Schauspielertruppe 3—6.
Neumeister, Erdmann 658, 661.
Neumen. O. Fleischer, Die germanischen N. als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang 339, (bespr. v. P. Wagner) 560—568.
Neupert, Fritz 64.
Newmarch, Rosa 282.
Nicolai, Christoph Friedrich 624.
— Otto 558.
Nicolini, Operntruppe 11f.
Niedecken-Gebhard, Hanns 671.
Niederlande 103f. — (Seiffert, Union mus. 2,2) 390.
Nielsen, Arnold 620.
— C. 282.
— Karl, 620.
Niemann, Walter. C. P. E. Bach, Versuch über die wahre Art ... hrsg. v. W. N. 3. Aufl. (bespr. v. K. Fischer) 338f.
— 186, 282.
Nietzsche, Friedrich (N.-Wagner Correspondence) 124, (Dahms) 181.—271, 316.
Nikisch, Arthur. Leben und Wirken. In Beiträgen von F. Pfohl, H. Chevalley ... (bespr. v. A. Einstein) 340f. — (Dette) 50.
Nilius, R. 670.
Nilsson Grevinna, Kristina (Beyron) 50.
Nisard, Théodore 435, 567f.
Nisle, Giovanni 559.
Noack, Friedrich 62.
Nohl, Hermann 629.
— Ludwig 186, 277, 341.
— Walter 55.
Nopitsch, Christoph Friedrich Wilhelm 375.
Nordische Musik. (Elling) 53, (Leffler) 54, (Sandvik) 55.
Noris, Matteo 653.
Norlén, Gunnar 124, 186, 476.
Norlind, Tobias, Bidrag till Kantelens historia (bespr. v. C. Sachs) 476 f.
— 55, 130, 133, 390.
Norwegen (Elling) 53, (Sandvik) 55.
Notation. (J. Wolf) 287 u. 632.
Notendruck. (Gamble) 475.
Notker Balbulus 402, 564.
Nottebohm, Martin Gustav 87, 98, 209, 214ff.
Nusche 600, 604, 606.

O

Oberborbeck, Felix, Die Musikpflege in Memmingen 598—612.
Ochs, Siegfried, Geschehenes, Gesehenes 341, (bespr. v. A. Einstein) 397.
Oddo von Clugny 437.
Oddone, E. 634.
Österreich (s. a. Wien). W. Fischer, Dreißigjähriger Bestand der „Denkmäler der Tonkunst in Ö." 666 f. — Erzherzog Leopold 64, Kaiserin Maria Theresia 393, Erzh. Franz Ferdinand 396.
Oetterle, Friedrich 609.
Offenbach, Jacques (Bie) 621, (L. Schneider) 186 u. 477. — 384, 474.
Olympos 283.
O'Nelle (O'Neil), E. 283, 477.
Onnou, Violinist 669.
Opel, Julius Otto 586.
Oper. V. Helfert, Zur Geschichte des Wiener Singspiels 194—209; F. Reuter, Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen O. bis zum 7jähr. Krieg 1—16; H. Roth, Zur Karlsruher Einrichtung von Händels Tamerlan. Ein Vorbericht 380ff.; G. F. Schmidt, Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750) 582—597 und 642—665; G. Schünemann, Mendelssohns Jugendopern 506—545; R. Sondheimer, Gluck in Paris 165—175. — Besprech. über: J. Nic. Bach, Der Jenaische Wein- und Bierrufer ... bearb. v. F. Stein (R. Lach) 187 f.; R. Engländer, J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms (Sondheimer) 39; E. Istel, Die moderne O. vom Tode Wagners bis zur Gegenwart. 2. Aufl. mit Schlußkapitel v. W. Altmann 571, (R. Lach) 625 f.; J. Korngold, Die romanische O. der Gegenwart (A. Einstein) 80. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Davidson 339, Dent-A. Mayer 278, Eisenmann 123, Gay 347, Gluck-R. Haas 635, Haas in Studien zur MW X 630, J. A Hasse 347, Kapp 185, 280, Kobbé 186, Launis 56, Lebede 186, Luciani 54, Miserocchi 55, Monteverdi 575, H. J. Moser 45, Mutzenbecher 571, Newmarch 282, Pearce 477, Stefan 55, Steidel 401, Storck 187, Trojan 573, Waltershausen 631, Zenger 632, Zentner 285.
Operette. E. Decsey, Joh. Strauß (bespr. v. P. Nettl) 474f. — (Neißer) 476, (L. Schneider) 186.
Opitz, Martin 70, 582, 585, 606, 659.
Oppel, Reinhard, Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. Em. Bach 30—39.
— 122, 461.
Oppersdorf, Graf Franz von (Altmann) 44.
Oratorium. J. E. Eberlin, Der blutschwitzende Jesus. Nebst Anhang: Stücke aus andern Oratorien. Bearb. v. R. Haas (bespr. v. Einstein) 345 ff. — (J. Haydn-Mandyczewski) 635.
Orchester. (Caravaglio) 122, (Norlén) 124, (Rimsky-Korssakow deutsch) 572.
Orel, Alfred, Fr. Schuberts „Sonate" für Klavier, Violine und Violoncell aus dem Jahre 1812 209—218. Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen 296—315.
— Trienter Codices, Vierte Auswahl. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVII, 1. Bearb. v. R. Ficker u. A. O. (bespr. v. Th. Kroyer) 102—114. Dazu Erwiderung von A. O. 120ff. und Schlußwort von Kroyer 387—390.
— 46, 442, 666.
Orgel. Besprech. Einsteins über: C. Locher, Die O.-Register und ihre Klangfarbe. 5. Aufl. v. J. Dobler 476; B. Lübeck, Musikalische Werke, hrsg. v. G. Harms 574f.; O.-Werke berühmter Meister, hrsg. v. G. Ramin 405. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: J. S. Bach 345, Bärwick, Ellingford 560, Grace 54 u. 182, Hull 571, Kreps 475, Lewis 186, Pachelbel 349, Perrier de la Bathie 124, Sceats, H. Schmidt 186, Tulenheimo und Merikanto 56.
Orient. Angezeigte Schriften: Idelsohn 340, Lachmann in Archiv f. MW V 2 560, Rouanet 278, Wellesz 573.
Ornitoparchus, Andreas 176, 181.
Ortiz, Diego 391, 486, 636.
— da Zarate, Domingo 492, 500, 505.
Ortsgruppenberichte Basel 414; Berlin 288, 411; Leipzig 189, 350; Prag 413, 637f.; Zürich 414.
Oschatz, J. Fr. 13.
Ostwald, Wilhelm 50.
Ottenwalt, Dichter 81f., 87.
Overbeck, Christian Adolf 378.
Overgaard, Ellen 620.

P

Pachelbel, Johann 40, 66, 152, 287, 348f., 352, 415, 667.
Pacius, Fredrik (Collan-Beaurain) 56.

er, Ferdinando 413.
den, Giovanni 634.
isiello, Giovanni 171.
lermo. (Pitré) 124.
lestrina, Giovanni Pierluigi da (Casimiri) 181.—286, 364, 496, 571.
allavicino, Carlo 646, 650—653.
álomba, Antonio 8.
annain, Guido 477, 627.
antillon, George 572.
oli, Domenico de 477.
pe, Heinrich 643.
pst Eugen IV. 110, Gregor VII. 328, Johann XXII. 441.
radisi, Pietro Domenico 125.
rent, H. 477, 627.
riati, Pietro 201, 206.
ris, Nicola 655.
risetti, Flaminio 593.
squini, Librettist 206.
Bernardo 125, 504. — (Antichi Maestri) 574.
Ercole 125.
tino, Carlos 492, 494, 499.
aulke, Karl 122.
aumgartner, Bernhard. Leop. Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule ... Getreu nach der 1. Aufl. (1756). Mit einem Vorwort von B. P. (bespr. v. A. Einstein) 282. 284, 670.
earce, Charles E. 477.
edrell, Felipe (Salazar in Bulletin de la Soc. musicol. II 2) 390. — 122, 124, 487, 493, 497f., 504, 636.
eetrinus, Jacobus (Doorslaer) 475.
endesichi, Samaritana 8f.
entemora, Sängerin 206.
epusch, Johann Christoph 352.
erandi, Marco Gioseffo 587.
ereni, Antonio 8f.
erez, Juan Ginés 497.
ergolesi, Giovanni 7ff., 12, 196.
erinello, Carlo, Hrsg. G. B. Pescetti, Sonata per Cimbalo, und G. Rutini, Sonate per Cimbalo 188, (beide bespr. v. A. Einstein) 636 f.
erne, François Louis 435.
erotin 436, 438ff., Neudruck einer Motette 447—457.
errier de la Bathie, Ernest 124.
Pe , Giacomo 651.
eruzzi, Opernleiter 1.
escetti, G. B. Sonata per Cimbalo. Nuova ediz. critica rived. e corr. per Pianof. da C. Perinello 188, (bespr. v. A. Einstein) 636. — 125, 651.
esse, Clément 627.
eters, C. F. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921. 28. Jg. hrsg. v. R. Schwartz (bespr. v. R. Ficker) 279f.
etersen, Carl 125.
— Julius 44.
etri, Egon 613 f.
etrucci, Ottaviano dei 496.
ezel, Johann 128, 136.
faffe, Carl Friedrich 13.
— Johann Michael 13.
falz. Kurfürst Friedrich V. und Gemahlin Elisabeth Stuart 584, Johann Wilhelm 654 f.
fitzner, Hans. A. Seidl, H. Pf. (bespr. v. E. Kroll) 572f. — 50, 222, 224, 227, 318, 341, 347, 546, 559, 629.
fohl, Ferdinand, Über A. Nikisch (bespr. v. A. Einstein) 340f.
— 283, 638.
fordten, Hermann von der 79, 186, 477, 627.
hilidor 166.
hilippi, Maria 613.
iccinni, Nicolò 165f., 169f.
ichler, Caroline 82.
ico della Mirandola, Giovanni (Sermini) 573.
iffl, Friedrich 666.
incherle, Marc 55.
ippingsköld, Johann Josef (Andersson) 56.
iqueras, F. Rubio 627.
irker, Max 197, 283.
irro, André 153.
isk, Paul Amadeus 669.
istocchi, Francesco Antonio 132f., 201, 651.
itré, Giuseppe 124.
itröt 594.
izzetti, Ildebrando (Gatti) 570.
lanché, J. R. 285.
lato 26, 82, 274, 283.
latzbecker, Heinrich 475.
leyel, Ignaz 277, 413, 559.
lutarch 82, 283.
odbielski, Christian Fr. Wilhelm 348.
oërio, Alessandro (Wahle) 44.
oggenburg, Johannes 576.
oglietti, Alexander 349f.
ohl, Karl Ferdinand 196, 200.
ohle, David 74.
oirée, Elie 572.
oißl, Johann Nepomuk von 663.
olinski, Alexander 23, 481, 483.
ollain, Fernand 349.
ollak, R. 671.
ollarolo, Antonio 651.
— Carlo Francesco 125, 651 ff.
olo, Enrico 575.
oma, Giuseppe 14.
onchielli, Amilcare 627.
ope, Alexander 320.
oppen, Hermann 101.
orges, Heinrich 546.
orpora, Nicolò 10, 125, 196, 201, 204, 393, 651.
orta, Giovanni 201.
orte, John F. 124.
ortugal. Alfons VI. 488, 490f.
orzi, Tanzmeister 10.
ostel, Christian Heinrich 596, 652, 658, 665.
othier, Dom Joseph 176, 333, 440.
ouishnoff, Leff 282.
oulenc, Fr. 669.
ower?, Leonel 103, 110f.
raetorius, Hieronymus 67, 69.
— Jacob 643.
— Michael 67f., 73, 360ff., 364.
rag s. Böhmen.
rehauser, Theaterleiter 198ff., 207f.
reuß, Hans 186.
reußen. Friedrich d. Gr. (Lütge) 45. — 658 f., 661. Der große Kurfürst 591.
révost, Bratscher 669.
rieger, Erich. Nachlaßversteigerung 64, Mitteilung von G. Kinsky über das Ergebnis derselben 351f.
rintz, Felix 628.
rivas, Xavier 477, 627.
ro-Arte-Quartett 668.
rodenzani, Simone 444.
röll, Andre Joseph 158, 162.
rokofieff, Serge 669.
roske, Carl 286.
rotiwinsky, Hans 124.
rovenzale, Francesco 645, 651.
rüfer, Arthur 285, 633.
runières, Henry 64, 145.
tasnik, Jan 18f.
uccini, Giacomo 280, 318, 668, 670. — (Chop) 474.
uffendorf 659.
urcell, Henry 125, 188, 349, 352.
yrker, Ladislaus 80, 82.
ythagoras 274.

Q

Quandt, Johann Gottlieb 12f.
Quantz, Johann Joachim 160ff., 282, 351. — (Raskin) 632.
Questenberg, Graf Gerhard von 194.
— Hermann 195.
— Graf Johann Adam von 162, über seine Bedeutung für das Wiener Singspiel 194—209.
Quevedo, Francisco de 491f.
Quinault, Philippe 592, 596.
Quittard, Henry 447.

R

Raabe, Peter 46f., 635.
Raalte, Albert van 340.
Raasted, N. O. 620.
Rabich, Ernst 572.
Rachel, Joachim 583.
Racine, Jean 320, 593, 596.
Racquett, Peter 369f.
Rademacher, Arnold 336, 338.
Radiciotti, Giuseppe 196.
Raff, Joachim 348.
Raffael Santi 323.
Raillard, F. 435.
Raimund, Ferdinand 84.
Rameau, Jean Philippe 165, 168f., 276, 352, 594.

Ramin, Günther, Orgel-Werke berühmter Meister, hrsg. (bespr. v. A. Einstein) 405.
— 613 f.
Ramler, Carl Wilhelm 600, 661.
Ramul, Peter 397.
Raskin, Adolf 632.
Rau, Carl August (Archiv f. MW 4, 4) 122.
Raupach, Christoph 133.
Rauschenberger, Walther 477.
Ravel, Maurice 669.
Ravenna. (Miserocchi) 55.
Rebay, Ferdinand 393.
Rehmann, Friedrich 599.
Recke-Napiersky 130f.
Redenbacher, Else 477.
Redlich, Oswald 666.
Refardt, Ernst 122, 124, 341.
Reger, Elsa 128.
— Max. Besprech. K. Hasses über: M. R. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler (H. 1: H. Grabner, 2: R. Würz, J. Haas, H. Unger, 3: H. Holle) 341ff.; R.-Bevier, hrsg. v. A. Spemann (186) 343f. — (Holle) 182 u. 475. — G. Bagier, Bitte um R.-Schriftstücke 128; K. Hasse, Bach-R.-Fest in Heidelberg 100f. — 47, 236, 306, 309, 338, 397.
Regino von Prüm 562, 565.
Rehkemper, H. 670.
Reicha, Anton 626.
Reichardt, Johann Friedrich 622.
Reichel, Eugen 616, 659 f.
Reichert, Arno, Bericht über die Dresdener Gesellschaft für Musikgeschichte 416.
— Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden, Bd. IV: Originalhss. der Musikabteilung 572, (bespr. v. A. Einstein) 626.
Reimann, Heinrich 344.
— Wolfgang 39ff.
Reinach, Th. 283.
Reincken, Johann Adam 642.
Reinecke, Carl 34.
Reipschläger, Erich 661.
Reiss, Josef, Georgius Libanus Lignicensis als Musiker 17—29. Zwei mehrstimmige Lieder aus dem 15. Jahrh. 481—484. Notiz über metrische Kompositionen von Benedict Ducis 638 f.
Reissiger, Carl Gottlieb 626.
Reißmann, August 95, 375.
Reitz, Robert 128, 666 f.
Resinarius, Balthasar 355.
Reusner, Esajas 359.
Reuß. Fürst Heinrich Posthumus 67. Erbprinz Heinrich XLV. 571.
— (Jahrbuch) 571.
Reuter, Fritz, Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum siebenjährigen Kriege 1—16.
— R. 669.
Reverey, Heinrich 124.
Reznicek, E. N. von 284. — (Specht) 284.
Rhegius, Urbanus 180.
Rheinberger, Josef 405.
Rheineck, Christoph 600, 602, 604, Abraham, Georg Wilhelm, Johann 603. Familie 604.
Rhythmus. E. Jaques-Dalcroze, Rh., Musik und Erziehung. Übers. v. J. Schwabe (bespr. v. L. K. Mayer) 394. — (B. Koch) 54.
Ribera, Julian 627.
Ricci, B. 477.
Richafort, Jean 635.
Richter, Alfred 124, 477, 572.
— Enoch 13.
— Ernst Friedrich 124, 477, 572.
— Ludwig 624.
— Otto 416.
Rickert, Heinrich 317.
Riechers, August 124.
Riedel, Karl 73.
Riedt, Dorothea von 368.
— Fortunatus, in Frankfurt a. M. 368f., ein Schreiben von ihm 369.
Rieger, Erwin 55.
Riemann, Hugo, Handbuch der Musikgeschichte. Bd. I, 1: Die Musik des Altertums. 2. Aufl. (bespr. v. H. Abert) 283f.
— 36, 49f., 79, 105, 112, 119, 130, 137f., 141f., 144, 150, 152, 165, 184, 219f., 226f., 231, 238, 241, 256, 266, 268, 271, 279f., 291f., 323, 341f., 344, 375, 395, 436, 443f., 446f., 470f., 477, 547, 550 f., 554, 568, 573, 626, 630, 633, 638, 649 f., 652 ff.
Riemer 4, 7f., 10f., 15.
Ries, Johann 397.
Riesemann, Oskar von 397.
Rieß, Otto 377.
Rietsch, Heinrich 44, 146.
Rietz, Julius 533, 626.
Rigel, Heinrich Joseph 166, 172.
Rimsky-Korssakow, N. A. (Gljebow) 339.
— 572.
Rinuccini, Ottavio 582.
Risbeck, K. 598.
Rist, Johann 359, 588, 642.
Ristori, Giovanni Alberto 626.
Robert, Ludwig 541.
Roberti, Girolamo Frigimelica 653.
Rochlitz, Friedrich 347f.
Röckel, Reinhold, und Drömann, Christian, Musikalischer Anhang zur Agende für die evang.-luth. Kirche Hannovers bearb. (bespr. v. Th. W. Werner) 180f.
Röckl, S. 278.
Röntgen, Julius 620.
Rössner, Georg Walter 621.
Roethe, Gustav 44.
Rohlfszoll, Konzertmeister 415.
Rolland, Romain, Das Leben G. F. Händels. Übers. v. L. Langnese-Hug (bespr. v. H. Roth) 284.
— 284, 344.
Romani, Angiola 6, 206.
Romantik, Musikalische. (W. Nohl) 55, (E. Kurth) 626.
Romero, Dionisio 487, 502.
— Juan 485, 492, 495ff., 499f., 503.
— Matteo 504.
Ronald, Landon 344.
Ronchetti, Opernsängerin 14.
Rosa, Giuseppe 14.
Rosemann, Dichter 378.
Rosenmüller, Johann 136, 145, 645.
Roseno, Minetta di 14.
Rosenthal, Felix 666.
— Wolfgang 39, 101.
Rosetti, Franz Anton 558.
Rossi, Michelangelo (Antichi maestri) 574.
— Salomone 291f., 294.
Rossini, Gioachino 174, 281, 622, 627. — (Cavazzani) 278, (Wilh. Meyer) 55.
Roth, Baron, General 604.
— Hermann, Bespr. über: R. Rolland, Das Leben G. F. Händels. Übers. v. L. Langnese-Hug 284. — Zur Karlsruher Einrichtung von Händels Tamerlan. Ein Vorbericht 380ff.
— 479.
Rottauscher, Alfred 284.
Rouanet, Jules 278.
Rouse, W. H. D. 397.
Rousseau, Jean Jacques 141, 146, 166, 347, 352.
— N. 435.
Roussel, Arthur 669.
Rubardt, Paul F. H. 574.
Ruckers 396.
Rudhart, Franz Michael 167.
Rudolph, Anton 282, 380.
— Jean Joseph 281.
Rudorff, Ernst 397.
Rückert, Friedrich 94.
Rueff, Tobias 599.
Ruettinger, Johann Kaspar 558.
Ruggieri, Giovanni Maria 651.
Ruhe, U. G. 13.
Ruiz, Juan 488.
— Matias 487, 492, 494, 505.
Russo, Joseph Louis 124.
Rust, Friedrich Wilhelm 375ff., 379.
Rußland. Angezeigte Schriften: Davidson 339, Newmarch 282, Riesemann 397, Schünemann 572.
Rutini, Giovanni, Sonate per Cimbalo. Nuova ediz. critica rived. e corr. per Pianof. da E. Perinello 188, (bespr. v. A. Einstein) 636 f.
— Giovanni Placido 125.
Rychnowsky, E. 157.

S

Sabdumene, B. 206.
Sabiá, Mary 340.
Sacchini, Antonio Maria Gasparo 166, 169.
Sachs, Curt, Ortsgruppenberichte Berlin 288, 411. Bespr. über: T. Norlind, Bidrag till Kantelens historia 476f.

Sachs, Curt, 45, 122, 130ff., 267, 413, 477, 585, 629.
— Hans 611.
Sachsen (=Thüringen). Besprech. über: A. Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern (H. Strobel) 48f.; R. Engländer, J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms (Sondheimer) 392; A. Reichert, Originalhandschriften der Musikabteilung der Sächs. Landesbibliothek zu Dresden 572, (A. Einstein) 626; H. Schütz, Kläglicher Abschied von der Churfürstlichen Gruft zu Freybergk ... 1623. Faksim. ... Mit Geleitwort von J. Wolf (A. Einstein) 478f.; M. Weber, Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln (H. Strobel) 48f.; A. Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfange des 19. Jahrh. (H. Strobel) 48 f. — F. Reuter, Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum 7jähr. Kriege 1—16; A. Reichert, Bericht über die Dresdener Gesellschaft für Musikgeschichte 416; über R. Engländers Ortsgruppenvortrag Prag 413; Die frühdeutsche Oper in S.=Th. und die Fürsten dieser Zeit 582—587. — Prinz August, Administrator von Magdeburg 68, Friedrich der Weise 49, Johann Georg I. 72, Herzog Moritz 49, Wilhelm IV. 49; Kurfürstin Sophia 478, Maria Antonia Walpurgis 617.
Saint Foix, G. Comte de 189, 345, 400.
Saint=Saëns, Camille (Lyle) 282 u. 476.
Sakolowski, Paul 186.
Salazar, Adolfo 55, 390, 504.
Salinas, Francisco 504.
Salomon, Ludwig 80.
Salten, Felix 477.
Salvandy, Dichter 91.
Salvi, Antonio 6.
Samazeuilh 627.
Sambeth, Heinrich 574.
Sammartini, Giovanni Battista 172, 175.
Samuel, Adolphe (Mathieu) 476.
Sancto Victore, Adam de 179f.
Sandberg, Oskar 55.
Sandberger, Adolf 390, 582, 587, 645, 652.
Sandré, Gustave 124, 572, 627.
Sandvik, O. M. 55.
Sangiorgi, G. M. 638.
Sankt Gallen s. Schweiz.
Santa Maria, Tomaso de 488.
Sarri, Domenico 196.
Sartori, Franz 87.
Sartorio, Antonio 589 f.
— Ernst Gottlob 1.
Saucy, Tanzmeister 131.
Sauerlandt, Max 284.
Sauermilch 620.
Scalabrini, Paolo 6.
Scarlatti, Opernsängerin 14.
— Alessandro 125, 196, 650 f., 655 f.
— Domenico 125, 349.
Sceats, Godfrey 186.
Scève, M. 670.
Schachner, H. 358.
Schäfer, Dirck 620.
— K. L. 414.
Schaeffer, Julius 558.
Schäfke, Rudolf, Ed. Hanslick und die Musikästhetik 55, (bespr. v. P. Moos) 628 f.
Scharwenka, Xaver 186.
Schauerté, Gustav, Jubilate Deo. Geistliche Frauenchöre aus der klassischen Zeit der Vokalpolyphonie (bespr. v. A. Einstein) 286.
Schaumburg=Lippe. Fürst Adolf 413, 619.
Scheibe, Johann Adolf 7, 351, 617, 659, 664 f.
Scheibler, Ludwig 79, 91.
Scheidemann, Heinrich 643.
Scheidemantel, Karl 629.
Scheidt, Samuel (Mahrenholz) 632, (Schwartz) 44. — 67, 73 f., 292, 415, 445.
Scheiffelhut, Jakob 136.
Schein, Johann Hermann, „Mach' dich auf, werde Licht" für 2 Solost., Chor, Instr. u. Org., bearb. u. hrsg. v. A. Schering (bespr. v. A. Einstein) 633. — 40, 67 f., 70, 73, 126.
— Johann Samuel 126.
Scheinpflug, Christian Gotthelf 656.
Schelhorn, J. J. von 608.
Schelle, Johann 74.
Schelling, Friedrich Wilhelm 271.
Schemelli, Georg Christian 351, 613.
Schenker, Heinrich, Beethoven op. 27 Nr. 2, in Faksimile hrsg. In: Musikalische Seltenheiten Bd. I (bespr. v. A. Einstein) 286f.
— 33f., 46, 55, 344, 629.
Scherber, Ferdinand 624.
Scherer, Sebastian 601.
— Wilhelm 80.
Schering, Arnold, Elftes Deutsches Bachfest in Leipzig, vom 23.—25. Juni 1923 613 ff.
— Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter. In: Jahrb. Peters 1921 123, (bespr. v. R. Ficker) 279; Gegenwarts= und Zukunftsaufgaben unserer Kirchenmusik 55, (bespr. v. Th. W. Werner) 399; J. A. Hasse, Miserere (Ps. 51, c moll, 1728) ... bearb. u. hrsg. v. A. Sch. (bespr. v. A. Einstein) 478; Perlen alter Gesangsmusik ... bearb. u. hrsg. v. A. Sch. Nr. 1: Fried. Bach, Nr. 3: J. H. Schein (bespr. v. A. Einstein) 633.
— 43, 72, 107, 111, 118, 122, 224, 226, 345, 347, 399, 436, 440, 446, 621, 649, 658.
Scherr, Johannes 80.
Schiedermair, Ludwig, Mozart, sein Leben und seine Werke (bespr. v. E. Lewicki) 399ff.
— 55, 132, 186, 585, 596 f.
Schiefferdecker, Johann Christian 643.
Schiegg, Anton 401.
Schikaneder, Emanuel 400, 608.
Schiller, Friedrich 92, 94, 226, 400, 607.
Schipke, Max 475.
Schirmer, David 587.
Schlechta, Franz von 82.
Schlegel, August Wilhelm von 94.
— Friedrich von 321.
Schlensog, Max 475.
Schlesinger, Ernst 477.
Schleswig=Holstein. Herzog Friedrich 652.
Schlett, Joseph 559.
Schlossar, Anton 85.
Schlosser, Julius 396.
Schmelzeis, Johann Philipp 336.
Schmelzer, Andreas 293.
— Johann Heinrich, Missa nuptialis, in: Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXV, Bd 49, hrsg. v. G. Adler (bespr. v. A. Einstein) 404f.
— 152, 294, 349f., 404.
Schmicorer, J. A. 136, 139, 143, 146, 151, 154.
Schmid, Kapellmeister in Mannheim 604.
— Anton 165.
— Bernhard (Elly Schmidt) 632.
— Otto 285, 402.
Schmidt, Anhaltischer Schriftsteller ca. 1830 376.
— Elly 632.
— F. W. A. 377.
— Franz 559.
— Gustav Friedrich, Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750) 582—597 und 642—665.
— 1, 126.
— Heinrich 186.
— Julian 80.
— Leopold 186, 284.
— Ludwig 572.
Schmitt, Fl. 669.
Schmitz, Arno 364.
— Eugen 186, 225, 285, 416, 504, 554.
Schmügel, Johann Christoph 644.
Schneider, Ernst 666.
— Friedrich 375f.
— Louis 186, 477, 645.
— Max 39, 41, 391, 587, über seinen Festvortrag in Bückeburg 619.

Schnerich, Alfred 572.
Schober, Franz von 80, 82, 85, 88, 91, 97.
Schoeck, Othmar 669.
Schöffer, Peter 340.
Schönberg, Arnold 232, 344, 669f. — (E. Stein) 630.
Schönemann, Johann Friedrich 4, 12, 656.
Schoenewolf 558.
— Johann Ludwig 558.
Scholes, Percy A. 55.
Scholz, Hans 130, 135, 141, 151, 646, 652, 654.
Schop, Johann 70, 359, 643.
Schopenhauer, Arthur 51, 84, 174, 271, 316, 628, 631f.
Schorer, Christoph 601 f.
Schott, Georg Balthasar 1.
Schottelius, Justus Georg 590 f., 659.
Schottky 161.
Schrader, Bruno 344.
Schreiber, Felix 370.
Schreker, Franz 323, 338, 625, 670.
Schreyer, Johannes 46, 547, 554.
Schröder, Otto 574.
— -Devrient, Wilhelmine 385.
Schubart, Daniel Friedrich 175, 558, 598f.
Schubert, Ferdinand 209, 213, 215.
— Franz. M. Bauer, Joh. Mayrhofer 79—99; A. Orel, F. Sch.'s „Sonate" für Klavier, Violine und Violoncell aus dem Jahre 1812 209—218. — Sch.'s 5 erste Lieder in Faksim. hrsg. v. O. E. Deutsch, in: Musikal. Seltenheiten IV (bespr. v. A. Einstein) 287. — Angezeigte Schriften: Dahms 392, O. E. Deutsch 278, Hillmann 475, Kobald 186, Wilh. Meyer 55, Müllerlieder ungarisch 55. — 41ff., 53, 222, 280, 287, 326, 402, 624, 627, 640.
Schubiger, Anselm 564.
Schügens, Carl August 609 f.
Schueler [Ende 18. Jahrh.] 558.
Schünemann, Georg, W. Werkers Bach-Buch 461—466. Mendelssohns Jugendopern 506—545.
— 44, 123, 182, 572, 638.
Schürer, Johann Georg 626.
Schürmann, Georg Caspar 587, 593, 596, 645 f., 648, 653 f., 656, 663.
Schüßling, Abraham 599.
Schütz, Heinrich. 2 Briefe von ihm 126f.
— Kläglicher Abschied von der Churfürstlichen Gruft zu Freyberg ... 1623. Faksim. Mit Geleitwort von Joh. Wolf (bespr. v. A. Einstein) 478f.
— A. Einstein, Sch.-Miszellen I 432f.; H. J. Moser, H. Sch. Gedenkrede 65—74, dazu Mitteilung 288; J. Smend, Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei H. Sch. 75—78. — E. H. Müller, H. Sch. Leben und Werke (bespr. v. A. Einstein) 123f. — (J. Smend) 44. — Aufführung in Breslau 39, der Johannes-Passion in Helsingfors 480; 49, 352, 414, 582, 584 f., 587, 590, 642, 656.
Schuhbauer, Joachim 661.
Schulgesang. Angezeigte Schriften: Bavin 390, Kühn 626, Schiegg 401, Törnudd 57. — Musikpädagog. Forschungsinstitut Berlin begründet 414; Ankündigung der 3. Schulmusikwoche Breslau 576.
Schulz, Johann Abraham Peter 377, 379, 644.
Schulze, Ernst Konrad Friedrich 94.
Schumacher, August 97.
Schumann, Clara 296 f. — (Litzmann) 626.
— Erich 560.
— Georg 613.
— Robert. Angezeigte Schriften: Briefe-Storck 401, Choisy 339, Wilh. Meyer 55. — 42, 84, 222, 284, 297, 307f., 321, 323, 344, 622.
Schuppius, Balthasar 583.
Schurig, Arthur, W. A. Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk. 5.—9. Tsd. 401, (bespr. v. A. Einstein) 629 f. Dazu Bemerkungen Sch.'s und Antwort Einsteins 671 f.
— 572.
Schuster, Ignaz 413.
— Michael 602, 606.
— Wenzel 626.
Schwabe, Julius 394.
Schwartz, Rudolf, Jahrbuch Peters für 1921, 28. Jg. hrsg. (bespr. v. R. Ficker) 279f.
— 44, 284, 390.
Schwarz, Hermine, Ignaz Brüll und sein Freundeskreis (bespr. v. A. Einstein) 477.
— Hugo Engelbert 287.
Schweden. R. Engländer, J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte ... Stockholms (bespr. v. R. Sondheimer) 392. — Angezeigte Schriften: Leffler 54, Morales und Norlind 55, F. Thierfelder 124. — König Karl XII. 133.
Schwedler, Maximilian 572.
Schweitzer, Albert 40, 219, 477.
— Anton 170, 175, 662f.
Schweiz. P. Wagner, St. Gallen in der Musikgeschichte 285, (bespr. v. A. Einstein) 402. — (Boltshauser) 622, (Handschin in Archiv f. MW VI) 390, (Refardt) 122. — Generalversammlung der Neuen Schw. Musikgesellschaft 127 f., der Ortsgr. Zürich 640; Gründung einer westschweiz. Sektion 480; Vorträge in Zürich und Basel 414.
Schweizelsberger 587.
Schwers, Paul 187.
Schwieger, Jacob 586.
Schwind, Moritz von 82.
Scott, Walter 94.
Scotto, Girolamo 634.
Sechter, Simon 554.
Sedaine, Michel 434.
Seeber van der Floe, Hans 620.
Seedo 656.
Seidl, Lautenkomponist 162.
— Arthur, Hans Pfitzner (bespr. v. E. Kroll) 572f.
— 338, 557.
— Johann Gabriel 80, 85, 91.
Seidlitz, Julius 80.
Seiffert, Alfred 122.
— Max 44, 122f., 128, 390, 443, 574, 619, 635 f.
Seiler, Sebastian 656.
Selle, Thomas 72, 643.
Selliers, Theaterdirektor 198.
Senf, Dichter 378.
Senfl, Ludwig 111, 639.
Senn, Johann 85, 97.
Serkin, Rudolf 100f.
Sermini, Giovanni 573.
Settacioli, Giacomo 573.
Seuse, Heinrich 437.
Sevrette, G. 124.
Seydel, Arthur 61, 128.
— Martin 61, 128.
Seyffert 620.
Seyler 600, 602—605, 607, 609.
Shakespeare, William (Wilson) 125.
— 68, 174, 292, 382f., 400, 607, 670.
Shera, F. H. 124.
Sibelius, Jean (Furuhjelm) 56.
Siboni, Giuseppe (Monti) 186 u. 572.
Siebigke, Christian Albrecht 375.
Siface, Kastrat 340.
Sigl, Max 176.
Silcher, Friedrich 624.
Siloti, Alexander 349.
Silvani, Francesco 14.
Simon, Heinrich 344.
Simonetti, Christian Ernst 659.
Simpson, Christopher 282, 391.
Sinapius, Dichter 378.
Sinfonie s. Symphonie.
Singer, Otto 383.
— Samuel 285, 402.
Singspiel s. Oper.
Sittard, Josef 131 f., 368, 585, 607, 654.
Sittich von Hohenems, Marx, Erzbischof 582.
Skjerne, Godtfred 560.
Skrjabin, Alexander (Gljebow) 339.
Slevogt, Max 128.
Slezak, Leo 124.
Smend, Julius, Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz. Ein Beitrag zum Schütz-Jubiläum 75—78.
— 44, 122, 355, 615, 621.
Smijers, Albert 285.
Söhle, Karl 416.
Solus, Theodor 344.

Solvay, Lucien 392.
Somis, Giovanni Battista 558.
Sonate. (Wójcikówna) 125, (Marks) 282.
Sondheimer, Robert, Gluck in Paris 165—175. — Bespr. über: R. Engländer, J. G. Naumann als Opernkomponist 392.
— L. Boccherini, Quintett Es dur op. 12 Nr. 2. Sinfonie C dur op. 16 Nr. 3. Largo aus op. 12 Nr. 1 für Streichquintett. J. Stamitz, Quartett B dur. Hrsg. v. R. S. (bespr. v. A. Einstein) 633 f.
— 633.
Sonneck, Oskar G. T. 6, 201, 203, 205f.
Sonnenfels, Joseph von 198.
Sonnleithner, J. 277.
— Leopold 82.
Sorge, Georg Andreas 351.
Sowinski, Albert 29, 481.
Sozzi, Francesco 559.
Spadi, Giovanni Battista 391.
Spanien. A. Geiger, Die spanischen Ccs. 133/199 der Münchner Staatsbibliothek. Eine vorläufige Studie 485—505. — Angezeigte Schriften: Piqueras 627, Ribera 627. — Alfons X. 488, Karl II. 490, 492, Ferdinand VI. 492, Philipp III. 495, Philipp IV. 492, Philipp V. 492.
Spatzier, Karl 375.
Spaun, Anton von 80ff.
— Franz von 82.
— Joseph von 80—83, 92.
— Max von 82.
Specht, Richard 55, 284, 670.
Spee, Friedrich 357f.
Spemann, Adolf, Max Reger-Brevier hrsg. 186, (bespr. v. K. Hasse) 343f.
Spengler, Oswald 263f., 621.
Sperontes 404.
Spitta, Friedrich 354, 356, 361.
— Heinrich, Bespr. über: G. F. Händel, Julius Caesar, für die deutsche Bühne bearb. v. O. Hagen. Klav.-A. 403f.
— Philipp 74, 79, 295f., 307, 397, 432, 601, 626, 647.
Spoerri, Th. Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflinscher Kunstbetrachtung (bespr. v. A. Einstein) 401.
Spohr, Louis (Marx) 340.
Spontini, Gaspare 413.
Spranger, Eduard 317.
Springer, Hermann 44, 640.
— Max 670.
Squire, William Barclay 390.
Sseroff, A. N. (Riesemann) 397.
Stabile, Annibale 634.
Staden, Johann 67.
— Sigmund Theophil 70.
Stahl, Wilhelm 348.
Stainer, C. 446.
— J. F. R. 436, 444, 446.
Stamitz, Johann, Quartett B dur, hrsg. v. R. Sondheimer (bespr. v. A. Einstein) 633 f.
— 172, 263.
Stammler, Jörg 599 f.
— Simon 599.
Standfuß, J. C. 208, 656.
Staffen, Franz 278.
Stebenhaber, Major von 604.
Stefan, Paul 55, 186, 670.
— von Lüttich 334.
Steffani, Agostino 589 f., 594, 596, 646 ff., 653 ff.
Steglich, Rudolf, Musik oder Bruchrechnung? [gegen Werkers Bach-Buch] 466—473.
— 381.
Stehle, A. 640.
Steidel, Max 401.
Stein, Erwin 630.
— Fritz, Geschichte des Musiklebens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrh. (bespr. v. H. Strobel) 48f.; J. Nic. Bach, Der Jenaische Wein- und Bierrufer, für die Aufführung bearb. v. F. St. (bespr. v. R. Lach) 187f.
Steinberg, Maximilian 572.
Steinhauser, Johann 582.
Steinitzer, Max 186, 284.
Stendhal (=Henry Beyle), Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn. Übers. v. L. Andro, mit einem von O. Grautoff übersetzten Nachwort von R. Rolland (bespr. v. A. Einstein) 284.
Stepan, Pianist 669.
Stephan, E. 398.
Stephani, Hermann 414.
Stern, Nanni 128.
— William 52.
Sternfeld, Richard 285.
Stichtenoth, Friedrich 632.
Stilkunde. E. Bücken u. P. Mies, Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilk. Ein Versuch 219—225. Dazu Nachwort v. A. Molnár 414f.; Kathi Meyer, Zum Stilproblem in der Musik 316—332. — Bespr. über: H. Mersmann, Zur Stilgeschichte der Musik. In: Jahrb. Peters 1921 (R. Ficker) 280; P. Mies, Stilformen und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied (E. Bücken) 626 f.; Th. Spoerri, Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso (A. Einstein) 401. — Angezeigte Schriften: Baum 403, Essner 403.
Stimmbildung. Angezeigte Schriften: Forchhammer 568, Futterknecht 339, Klemetti 56, Meisel-H. Friedrich 397, O'Nelle 283 u. 477, Reverey 124, Scheidemantel 629, Wagenmann 344 u. 573.
Stoedten, Helmuth Frh. L. von 340.
Stölzel, Gottfried Heinrich 157, 160ff.
Stöver, Walter 290.
Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu 378.
Stollbrock, L. 130.
Stolle, Philipp 586.
Storck, Karl 187, 344, 397, 401.
— W. F. 437.
Stradella, Alessandro 649.
Stradivari, Antonio 427ff., über seine Geigenbautechnik 430 ff., 638.
Stranitzky, Dichter 198f.
Straube, Karl 189, 290, 344, 614.
Straus, Christoph (Requiem-G. Adler) 636.
Strauß, Johann E. Decsey, J. Str. (bespr. v. P. Nettl) 474f. — 350.
— Richard (Steinitzer) 284. — 323, 622, 625, 668, 670.
Stravinsky, Igor 668.
Straznicki, St. 340.
Strobel, Heinrich. Besprechungen über: A. Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern 48f. — M. Arend, Gluck, eine Biographie 276f. — F. Stein, Geschichte des Musiklebens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrh. — M. Weber, Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln. — A. Werner Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrh. Diese drei 48f.
Strüver, Paul 547.
Strungk, Delphin 74, 369, ein Schreiben von ihm 370.
— Nicolaus Adam 152, 589f., 596, 646, 652.
Stuart, Elsa Marianne 477.
Stumpf, Carl. Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft Bd. 1, hrsg. v. C. St. und E. M. v. Hornbostel (bespr. v. R. Lach) 397ff.
— 43, 413, 620, 638. — (Archiv f. MW) 560.
Suarès, André 573.
Suchier, Wolfram 659.
Suite. B. Wójcikówna, Johann Fischer von Augsburg (1646 bis 1721) als Suitenkomponist 129 bis 156. — Besprech. über: J. Bernh. Bach, Erste Ouvertüre für Sologeige und Streichorch. ... hrsg. v. A. Farcanu (R. Lach) 187f.; R. Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrh. (H. Albert) 280f.; Wiener Tanzmusik in der 2. Hälft: des 17. Jahrh.: J. H. Schmelzer, J. J. Hoffer, A. Poglietti. Nebst Anhang ... Bearb. v. P. Nettl (A. Einstein) 349f. — Angezeigte Neuausgabe Purcell 125.
Sulzer, Johann Georg 295.

Suppius, Johann 605.
Surzyński, J. 482.
Susato, Tylman 294.
Suter, Hermann 128.
Sweelinck, Jan Pie ersz 67.
Swiny, Übersetzer 655.
Symphonie. L. Boccherini, Sinf. C dur op. 16 Nr. 3. Neu hrsg. v. R. Sondheimer (bespr. v. A. Einstein) 633 f. — (Sang und Klang) 284. — Preisfrage der Univ. Basel 414.
Szamotuły, Gregor von 19.
Szymanowski, K. 669.

T

Tafelkonfekt, Augsburger 294f.
Tagliacozzo 755.
Takt s. Rhythmus.
Tanz. P. Nettl, Die Bergamaska 291—295. — Besprech. über: R. Lach, Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrh. (H. Abert) 280f.; Wiener Tanzmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrh.: J. H. Schmelzer, J. J. Hoffer, A. Poglietti. Nebst Anhang . . . Bearb. v. P. Nettl (A. Einstein) 349f.
Tapissier, Jean 436.
Tartini, Giuseppe 162, 575.
Tasso, Torquato 401, 658.
Taubmann, Otto 46.
Taverner, John 405.
Tebaldini, G. 285.
Telemann, Georg Philipp (Frey) 475. — 72, 189, 576, 593—597, 642, 644 ff., 659.
Tempo (R. Meyer) 571.
Teuber, Oskar 11, 197f.
Teufel, Sigismund 599.
Thalberg, D., 446.
Thari, Eugen 285, 338.
Thayer, Alexander Wheelock 79, 573, 630.
Theile, Johann 74, 646.
Theokrit 82.
Thierfelder, Albert 415.
— Franz 124.
— Helmuth, Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs 55, (bespr. v. Th. W. Werner) 401f.
Thiersch, Friedrich 243.
Thieß, Frank 630.
Thomas von Aquino 566.
Thomas-San Galli, Wolfgang Alexander 344.
Thomasius, Christian 659.
Thüringen s. Sachsen-Thüringen.
Thuille, Ludwig (Munter) 476.
Tiedge, Christoph August 377.
Tieffenbrucker, Kaspar 396.
Tiersot, Julien 55, 276, 285, 477, 630.
Tiessen, Heinz 559.
Tirse de Molina 491.
Tischer, [Johann Nikolaus?] 558.
Todt, August 558.
Törnudd, Aksel 57.
Tomicki, Petrus 18f., 28.
Tonpsychologie. Angezeigte Schriften: Danzfuß 474, E. Hartmann 403, K. Huber 571, Stumpf 43.
Torchi, Luigi 634 f.
Torices 492f.
Torner, Eduardo M. L. de Narváez, El Delphin de Musica 1538 . . . Cuad. I. Estudio y transcripción de las ediz. orig. por E. M. T. (bespr. v. A. Einstein) 635 f.
Torrefranca, Fausto 637.
Torres, José 492f., 499f.
Torri, Pietro 594.
Toscanelli Altoviti Avila, A. 55.
Toscanini (Ciampelli) 474.
Tosi, Giuseppe Felice 651.
— Pietro Francesco 351.
Tosoni, Sänger 604.
Totenliste. L. d'Auriac 576. A. Göllerich 413. C. Valentin 576.
Touchemolin, Vater und Sohn 603.
Touront, Jean 103, 110.
Touzé, Maurice 285.
Traëtta, Tommaso 594.
Treitschke, Georg Friedrich 277.
Trendelenburg, W. 85, 415.
Trento, Mathia 589.
Tribel, A. 187.
Trienter Codices. Mitteilung über sie und einen neu gefundenen siebenten 62f. — Tri. Cod., Vierte Auswahl. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVII, 1. Bearb. v. R. Ficker u. A. Orel (bespr. v. Th. Kroyer) 102—114. Dazu Erwiderungen von R. Ficker 115—120, A. Orel 120ff. und Schlußwort von Kroyer 387—390.
Trier, Johann 559.
Triller, Valentin 360.
Tritonius, Petrus 639.
Trojan, Felix 573.
Troubadours (Ribera) 627.
Tschaikowsky, Peter Iljitsch (Gljebow) 339. — 559.
Tschirner, Ernst 40.
Türk, Daniel Gottlob 144, 351, 375.
Tulenheimo, Martti 56.
Tunder, Franz 70.
Tunis (Archiv f. MW) 560.
Tuotilo 402.
Turcotti, Giustina 10.
Turini, Vincenzo 125.
Twardowski, Kasimir 129.

U

Uccellini, Marco 291, 294.
Uchtritz, Freiherr von 608.
Uffenbach, Johann Friedrich von 658 f., 661.
Uhland, Ludwig 89.
Ungelenk, Heinrich Konrad 559.
Unger, Heinz, Reger als Mensch (bespr. v. K. Hasse) 343.
Unold, Jacob F. 601.
Ursprung, Otto, Die Gesänge der hl. Hildegard 333—338.
— 122, 337, 349, 390.

V

Väisänen, A. O. 57.
Valassius, Johann 23.
Valdrighi, Luigi Francesco 396.
Valentin, Caroline 368, 370, 373.
P. Epstein, Nachruf auf C. V. 576.
Valentini, Regina 6.
Vallas, Léon 349.
Vallejo 489, 491.
Valletta, J. 124.
Valls, Francisco 499.
Valoir, Balletkomponist 589.
Van der Hocke, Tanzmeister 588.
Van der Straeten, Edmund 285, 396.
Vaurabourg, A. 669.
Veana, Matias Juan de 491f., 496f. 501.
Vecchi, Orazio 634.
Velthen, Schauspieltruppe 3.
— Elisabeth 3.
Venezian, G. 285.
Veracini (Antonio? Francesco Maria?) 575.
Verdi, Giuseppe. A. Weißmann, Verdi 344, (bespr. v. A. Einstein) 402. — (Bonaventura) 560. — 278, 340, 627.
Vergil 606, eine Komposition zum Anfang der Aeneis von Ben. Ducis 639.
Vergleichende Musikwissenschaft. Sammelbände für Vergl. MW, Bd. 1, hrsg. v. C. Stumpf und E. M. v. Hornbostel (bespr. v. R. Lach) 397ff. — Angezeigte Schriften: Graham 392, Schünemann 572.
Vero, Michael 496.
Verovio, Simone 392.
Vettori, Loreto 340.
Viadana, Ludovico 71.
Viardot, Louise, s. Heritte-Viardot 344.
Vierling, Johann Gottfried (Archiv f. WM 4, 4) 122.
Villancico. A. Geiger, Die spanischen Ccs. 133/199 der Münchener Staatsbibliothek. Eine vorläufige Studie 485—505.
Ville Longue, Fechtmeister 588.
Vilmar, August F. Ch. 80.
Vincent, A. J. H. 435.
Vinci, Leonardo 196, 651.
Violine. Ch. J. Hansen, Aufgaben und Ergebnisse physikalischer Forschungen im Klavier- und Geigenbau 420—432. — Besprech. über: W. L. v. Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 3. u. 4. Aufl. (G. Kinsky) 395f.; Leop. Mozart, Versuch

einer gründlichen Violinschule ... Mit Vorwort von B. Paumgartner (A. Einstein) 282. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Alton 474, Aubert 345, Bachmann 122, A. Beck 560, Boltshauser 622, Chapin 122, 181 u. 391, Christ-Iselin 623, Eberhard 278, 339, Haweis 278, Heim 340, Honold 54, La Laurencie 571, Leclair le Cadet 349, Lütgendorff 5. u. 6. Aufl. 123, Milandre 478, Pincherle 55, Riechers 124, Schlesinger 477, A. Seiffert in Archiv f. MW IV 4 122, Tartini 575, Veracini 575, Vivaldi 349.
Violoncello. Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Boccherini 478, L. Leo 125, B. Marcello 349, Van der Straeten 285.
Viotti, Giovanni Battista 533.
Virginal (J. Bull) 478, (O. Gibbons) 478.
Vischer, Friedrich Theodor 628.
— Peter 73.
Vitali, Mario 125.
Viterbini, Sergio 125.
Vitry, Philipp de 440.
Vittoria, Lodovico da 286, 498, 636.
Vivaldi, Antonio 203, 626. — (Ausgaben) 349.
Vivell, Coelestin 565.
Vötter, Romanus 599 f.
Vogel, Hermann 661.
Vogeleis, Martin 340.
Vogl, Johann Nepomuk 80.
— Michael 82.
Vogler, C. 572.
Vogt, Friedrich 80.
Vogüé, Marquis de 441, 457.
Voigt, Johann Georg Hermann 559.
Volbach, Fritz 44.
Volkelt, Johannes 228, 275.
Volkmann, Hans 70, 655.
— R. 283.
Volkslied 42. — Angezeigte Schriften und Ausgaben: Canzionere Pop. Ital. 634, Elling 53, Garstang 123, W. Hensel 393, Janiczek 571, Leffler 54, Mersmann 340, in Archiv f. MW V 2 560, Privas 477 u. 627, Sandvik 55, Schünemann 572, Seiffert 44, Sevrette 124, Springer 44, Suomen kansan sävelmiä 56, Väisänen 57, Joh. Wolf 44.
Volland, Johann Wilhelm 559.
— Wolfgang Melchior 559.
Vorlesungen über Musik in
Aachen 57.
Basel 57, 406.
Berlin 57, 406.
Bern 58, 407.
Bonn 58, 407.
Breslau 58, 407.
Darmstadt 58, 407.
Dresden 58, 407.
Erlangen 59, 407.
Frankfurt a/M. 59, 408.
Freiburg i/Br. 59, 408.
Freiburg (Schweiz) 59, 408.
Gießen 59, 408.
Göttingen 59, 408.
Halle 59, 408.
Hamburg 60, 408.
Hannover 60, 409.
Heidelberg 60, 409.
Innsbruck 60, 409.
Kiel 60, 409.
Köln 60, 409.
Königsberg 60, 409.
Leipzig 60, 409.
Lemberg 62.
Marburg 61, 409.
München 61, 409.
Prag 61, 575.
Regensburg 61, 410.
Rostock 61, 410.
Stuttgart 61, 410.
Tübingen 61, 410.
Ulm 575.
Wien 61, 410.
Würzburg 189, 410.
Zürich 61, 411, 575.
Vrieslander, Otto 339.
Vuillermoz, Emile 478.

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 621.
Wackernagel, Philipp 353, 355, 360f.
Wagenaar, Johann 620.
Wagener, Hermann 351.
Wagenmann, Josef Hermann 344, 573.
Wagner, Johann Konrad 559.
— Peter, Besprech. über: O. Fleischer, Die germanischen Neumen ... 560—568; A. Z. Idelsohn, Gesänge der babylonischen Juden 182—185.
— St. Gallen in der Musikgeschichte 285, (bespr. v. A. Einstein) 402; J. Wolf, P. Wagners Gregorianische Formenlehre 176—180.
— 128, 333ff., 337, 353, 355, 440, 563—567, 620.
— Richard, Mein Leben. Kritisch durchgesehen, eingeleitet und erläutert von W. Altmann (bespr. v. A. Einstein) 630 f.
— A. Einstein, W.'s „Liebesverbot" 382—386; A. Lorenz, Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde 546—557. — E. W. Engel, R. W.'s Leben und Werke im Bilde. 2. Aufl. (bespr. v. A. Einstein) 278. — Angezeigte Schriften: Textausgaben 285, Nietzsche-W., Correspondence 124; Adler 390, Chamberlain 391, Glasenapp 570, Jachino 571, Jung 280, Kapp 185, Kufferath 476, Kurth 626, Manacorda 572, Pfohl 283, Poirée 572, Preuß 186, Solus 344. — 101, 174, 219, 2 2, 237, 241, 253, 271, 277, 290, 329, 338, 375, 397, 402, 416, 477, 506, 573, 621 f., 626, 631, 640.
Wagner, Siegfried 344.
Wahle, Julius 44.
Walcker, Instrumentenbauer 437.
Wallner, Bertha Antonia, Besprech. über: Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen fur die leien ... Leipzig 1530. Geschichtliches ... und textkritische Anmerkungen ... von Hans Hofmann 53.
— 396.
Walter, August (Refardt) 122.
— Friedrich 584.
— Georg A. 40, 374, 403.
Waltershausen, Eberhard von 186.
— H. W. von 631.
Walther von der Vogelweide 437, 444.
Walther, Johann 49, 70, 355.
— Johann Gottfried 141, 194, 348, 351, 476.
— Johann Jakob 152.
Walton, W. T. 668.
Wamba 567.
Wandrey, Conrad 573.
Wanhal, Giovanni 559.
Waters, Gustav 362.
Watteau, Antoine 281.
Weber, Carl Maria von. J. Kapp, Weber (bespr. v. L. K. Mayer) 394. — Angezeigte Schriften: Textausgaben 285; Marx 340, Wilh. Meyer 55. — 45, 174f., 281, 383, 402, 413, 506, 533, 541, 544, 622, 626, 640, 661, 663.
— Fridolin 400.
— Max, Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln (bespr. v. H. Strobel) 48f.
— Max (Philosoph) 324, 326.
Weckerlin, Jean Baptiste 154, 351.
Weckmann, Matthias 642.
Wedig, Hans Josef, Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 und seine erste Fassung. Erste vollständige Veröffentlichung des Werkes aus dem Beethovenhaus mit Untersuchungen (bespr. v. A. Einstein) 277.
Wegelius, Martin 57, 571. — (Flodin) 56.
Wegmann, Martin 610.
Weigl, Karl 671.
Weil, Henry 283.
Weilen, Alexander von 201, 204, 206, 292, 582.
Weimar s. Sachsen-Thüringen.
Weingartner, Felix, Lebenserinnerungen 573, (bespr. v. A. Einstein) 631 f.
— 46.
Weinmann, Carl 176.
Weise, Christian 74.
Weiß, Anton 97.
— Franz 559.
— Leopold Silvius 161f., 616.
— Matthias 582.
Weiße, Christian Felix 378, 656.

Weißmann, Adolf, Verdi 344, (besp. v. A. Einstein) 402.
— 573, 632.
Weitzmann, Carl Friedrich 568.
Wellesz, Egon 573, 645, 655, 657.
Wenck 620.
Wenk, [Johann August?] 376.
Werker, Wilhelm. G. Schünemann, W. W.'s Bach-Buch 461—466; R. Steglich, Musik oder Bruchrechnung? 466—473.
— (Schering in Bach-Jahrb. 19) 621.
— 124, über seinen Ortsgruppenvortrag Leipzig 350.
Werner, Arno, Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrh. (besp. v. H. Strobel) 48f.
— 375, 586.
— N. M. 198.
— Th. W. Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg 619 f.; Neue Musik in Salzburg 667—671. — Besprech. über: A. Aber, Handbuch der Musikliteratur ... 48; J. Biehle, Die liturgische Gleichung 390; Ch. Drömann u. R. Röckel, Musikalischer Anhang zur Agende für die evang.-lutherische Kirche Hannovers 180 f.; M. Friedländer, Brahms' Lieder 623 f.; W. Klatte Grundlagen des mehrstimmigen Satzes 394 f.; J. Müller-Blattau, Das Elsaß, ein Grenzland deutscher Musik 340; A. Schering, Gegenwarts- und Zukunftsaufgaben unserer Kirchenmusik 399; H. Thierfelder, Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs 401 f.
— 44.
Wertheim, Gustav 423.
Westerby, Herbert 125.
Westermaier, Matthias 611.
Westphal, Rudolph 283.
Wetz, Richard, Anton Bruckner. Sein Leben und Schaffen 402, (besp. v. A. Einstein) 573.
Wetzel, Hermann, Zur Theorie und Ästhetik der Musik. Betrachtungen und Bemerkungen zu neueren Arbeiten von Paul Moos 270—276.
— 221, über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 411ff.
Wetzler, H. H. 559.
Wichmann, Elna 57.
Wiedemann, Eilhard 478.
Wiehmayer, Theodor 238.
Wiel, Taddeo 201, 588, 650, 652 f.
Wieland, Christoph Martin 170, 662 f., 665.
Wien. B. Helfert, Zur Geschichte des Wiener Singspiels 194—209. — Wiener Tanzmusik: J. H. Schmelzer, J. J. Hoffer, A. Poglietti. Nebst Anhang ... Bearb. v. P. Nettl (besp. v. A. Einstein) 349f. — Angezeigte Schriften: Kobald 123, Stefan 55, Studien zur MW IX 285, Trojan 573.
Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von 88.
Wilder, Victor 478, 632.
Wilderer, Hugo 655.
Wildermann, Hans 338.
Wilms, Hieronymus 336.
Wilson, Christopher 125.
Winckelmann, Johann Justus 316.
Windelband, Wilhelm 263.
Winterfeld, Carl von 362, 644, 648.
— Paul von 336.
Winternitz-Dorda, M. 670.
Wislocki, W. 17f.
Wissig, Otto 79.
Witasek, Stephan 275.
Withorne, F. 669.
Wizniewski, Michael 17ff.
Wochinger, Schauspieltruppe 608.
Wölfflin, Heinrich 267, 317, 322, 327f., 401.
Wohlfahrt, Heinrich 125.
Wójcikówna, Bronislawa, Johann Fischer von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist 129—156.
— 125.
Wolf, Christian Frhr. von 659.
— [Ernst Wilhelm?] 170.
— Henny 101.
— Hugo 385, 397, 477.
— Johannes, P. Wagners Gregorianische Formenlehre 176—180.
— Besprech. Einsteins über: Veröffentlichungen der Musikbibliothek P. Hirsch, 1. (Fr. Caza), 2. (G. L. Conforto), hrsg. v. J. W. 390ff.; H. Schütz, Kläglicher Abschied von der Churfürstl. Grufft zu Freibergk ... 1623. Geleitwort v. J. W. 478f.
— 44, 105, 190, 287, 293, 337, 345, 360, über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 412f., 441, 444, 561, 632, 657.
Wolff, C. A. Hermann 125.
— Erich 125.
— Louise 340.
von Wolffersdorf 68.
Wolffheim, Werner 44, 640.
Wolfrum, Philipp 46f., 100f., 359.
von Wolley-Schillings, Sängerin 620.
Wolter, Paul 285.
Wolzogen, Hans von, E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher (besp. v. A. Einstein) 187.
— 548, 552.
Wooldridge, H. E. 436, 439, 447.
Wotquenne, Alfred 634.
Woyrsch, Felix 71, 288.
Wranitzky, Paul 559.
Würz, Richard, Der Lebensgang M. Regers (besp. v. K. Hasse) 342.
Wundt, Wilhelm 275.
Wurzbach, Constantin von 96, 195.
Wustmann, Gustav 2, 11f.
— Rudolf 396, 432, 444.
Wutky, C. 559.
Wyzewa, Théodore de 189, 345, 400.

X

Xenophon 82.

Z

Zacharia, P. D. 344.
Zachau, Friedrich Wilhelm 351.
Zahn, J. F. E. 353, 355, 359f.
Zaluski, Graf 17.
Zamora, Antonio de 490.
Zamponi, Giuseppe. R. Haas, Zu Z.'s „Ulisse all'Isola di Circe" 63f.
Zanon, M. 187f., 478, 632.
Zarlino, Giuseppe 67, 103, 389.
Zarzoso, Gabriel T. 485, 492, 499, 503, 505.
Zedlitz, Joseph Christian Freiherr von 80.
Zeiller 83.
Zeitler, Julius 80.
Zeitschriften, Neue. Z. für evang. Kirchenmusik 352.
Zeitz, s. Sachsen-Thüringen.
Zelenka, Johann Dismas 626.
Zelle, Friedrich 358, 360.
Zelter, Carl Friedrich 401, 640. — (Morgenroth) 45, (Goethe-Z.) 340.
Zemlinsky, Alexander von 670.
Zenger, Max 632.
Zeno, Apostolo 201, 206, 653, 657.
Zentner, Wilhelm 285.
Zettler, Ernst 612.
Ziani, Marc' Antonio 583, 645, 649 f.
— Pietro Andrea 583, 588 ff., 645, 649.
Ziegler, Kaspar 74.
Ziller, Fritz 100.
Zimmermann, Reinh. 338.
Zipoli, Domenico 125, (Antichi maestri) 574.
Zirato, Bruno 280.
Zither (Edlmann) 560.
Ziwny, Jan 158, 162.
Zöllner, Heinrich 340ff.
Zuccalmaglio, Wilhelm F. von 358f., 624.
Zuschneid, Karl 125.
Zuth, Josef 125, 348.
Zwingli, Ulrich 128.

Die in der „Bücherschau" angezeigten Werke

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen)

A

*Aber, A. Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung. (Kleine Handbücher der Musikgesch. 13) 48.

*— Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 48.

Abert, H., Händel als Dramatiker. In: Göttinger Händel-Festspiele 54.

— Mozarts Persönlichkeit. (Aus: Abert:, W. A. Mozart. 5. Ausg.) 338.

— Mozart. (Deutscher Geist, 5) 338.

— W. A. Mozart. Teil 1. 6. Aufl. 560.

— s. Mozart-Jahrbuch 572.

Abhandlungen der sächsischen staatlichen Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut für Musikwissenschaft. H. 3: W. Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fuge und die Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von J. S. Bach 124, * dass. 461—466.

*Abraham, O., s. Sammelbände für vergleich. Musikwiss. 397.

Achtélik, J. Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Eine ästhetische Musiktheorie in 2 Teilen. T. 1. Vorbereitung. Harmoniebildungslehre 49.

Adler, G., Richard Wagner. Vorlesungen. 2. durchges. Aufl. 390.

*Almanach der Deutschen Musikbücherei auf d. J. 1923 338.

Altmann, W. Schlußkapitel, s. Istel E. 571 u. *625.

— Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. 3. verm. u. verb. Aufl. 621.

*— s. Wagner, Rich. 630.

Alton, R. Violin making and repairing 474.

Andersen, H., Übers., s. Kofler, L. 123.

Anderssón, O. Musik och Musiker 56.

— Johann Josef Pippingsköld och musiklivet i Abo 1808—1827 56.

— Inledning, s. Wegelius, M. 57.

*Andro, L., Übers., s. Stendhal 284.

*Angelis, A. de, L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei Musicisti, Compositori, Direttori d'orchestra, Concertisti ecc. (Con un' appendice). 2a ediz. 49.

— Prefaz., s. Monaldi, G. 627.

*Anton, F. M. Versuch einer Kunstanschauung 50.

Archiv für Musikwissenschaft. 4. Jg. 4. H. 122; 5. Jg. 1. H. 390; 5. Jg. 2. H. 560.

*Arend, M., Gluck, eine Biographie 276.

Armstrong, W. The romantic world of music 277.

Ashwell, L. Modern Troubadours: a record of the concerts at the front 122.

Auer, M., Bruckner 621.

Aus Natur und Geisteswelt. Bd 495. E. Istel, Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1883—1923). 2. Aufl., mit Schlußkapitel von W. Altmann 571, * dass. 625.

B

*Bach, C. Ph. E. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Neudruck nach der ... 2. Aufl. des Originals, Berlin 1795 u. 1762. Mit Vorwort und erläut. Anmerk. v. W. Niemann 338.

Bach-Jahrbuch. 18. Jg. 1921 122; 19. Jg. 1922 621.

Bachauer, J., Vorbemerkungen, s. Futterknecht, H. 339.

Bachmann, A., An Encyclopedia of the Violin 122.

Bärnwick, F. Die große Orgel im Münster zu Weingarten (Württ.) erbaut von Jos. Gabler 560.

Bareisel, A. Glossen zur Musikkultur der Gegenwart 390.

Bas, G. Trattato di Forma musicale 277.

Baum, J. Das erste Thema im Beethovenschen ersten Sonatensatz. Eine personalstilistische Untersuchung. Diss. Erlangen 1923 403.

Bavin, J. T. Music for School and Home 390.

Beck, A. Die proportionale Konstruktion der Geige 560.

Beckh, H. Das geistige Wesen der Tonarten. Versuch einer neuen Betrachtung musikalischer Probleme im Lichte der Geisteswissenschaft 277.

Beethoven, L. van, Fidelio. Dichtung nach dem Französischen des J. M. Bouilly von J. Sonnleithner und G. F. Treitschke. Vollständig revid. Text mit Einführung ... hrsg. v. H. Hofer 277.

— Das Heiligenstädter Testament. (In B.'s Text und Schreibweise) 621.

— Fidelio. Vollst. Buch, neu hrsg. u. eingel. v. G. R. Kruse. Neue verändert. Ausg. 560.

Behrend, W., und Skjerne, G. Aarbog for Musik 1922 560.

Bekker, P., Beethoven. 31.—36. Tausend 277.

Bellermann, H. Der Contrapunkt. 4. Aufl. 181.

Berg, A. Om Konsert salarnas akustika problem 474.

Berger, F. Musical expressions, phrases and sentences 277.

Bergmans, P. L'Académie Royale de Belgique depuis sa fondation (1772—1922). — II. Section de Musique et des Sciences et Lettres dans leurs rapports avec les Beaux-Arts 474.

Bernardi, G. G. La musica nella R. Accademia Virgiliana di Mantova 560.

Bernoulli, E. Ein Mathematiker Bernoulli als Kosmopolit. S. 173—196 in: Gedenkbuch der Familie Bernoulli 339.

Bertola, M., Übers., s. Matthay, T. 54.

Beyer, B. J., und Fucito, S., Caruso and the art of singing, including Caruso's vocal exercices 54 u. 123.

Beyron, E., Kristina Nilsson Grevinna de Casa Miranda. Minnen och upplevelser upptecknade 50.

Bie, O. Die schöne Helena. (Musik. Bilderbuch. Original-Lithographien von G. W. Rössner) 691.

*— Das Rätsel der Musik 621.

Biehle, H. Musikgeschichte der Stadt Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrh. Diss. Berlin 1923 632.

— J. Raumakustische, orgeltechnische und bau-liturgische Probleme. Untersuchungen am Dom zu Schleswig 122.

— Die liturgische Gleichung und die Stellung der Musik in ihr 339, * dass. 390.

Bilancioni, G. Sull' ali del Canto. L'arte vocale di Caruso 560.

— Sulla funzione dell' Epiglottide nel canto 560.

Blech, L. Vorwort, s. Ledner, E. 186.
Bloch, E. Über das Ding an sich in der Musik. In: Die Dioskuren. Jahrbuch für Geisteswissenschaften, 1. Bd. 278.
— Geist der Utopie. [2. Aufl.] 622.
Bölsche, F. Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 9.—13. Aufl. 339.
Boltshauser, H. Geschichte der Geigentonkunst in der Schweiz 622.
Bonaventura, A. Manuale di Storia della musica. 7. ed. rived. e aggiornata 560.
— Verdi 560.
Bonnefon, J. de, L'Ame de Chopin 622.
Borren, Ch. van den, Compositions inédites de Guillaume Dufay et de G. Binchois. S.-A. 474.
— The genius of Dunstable. S.-A. 474.
Bradatsch, F. Oberlehrer Reinhold Kühnel [1859—1922, Musiker und Komponist] 622.
Brancour, R., Massenet 277 u. 560.
Brand, O., W. Braunfels, Te Deum. Thematische Einführung 560.
Brandes, J. Ch. Meine Lebensgeschichte. Hrsg. v. W. Franke 560, * dass. 622.
Breithaupt, R. M. Die natürliche Klaviertechnik. Praktische Studien, H. 4. 5. (Fingerschwung. Druckspiel) 277.
Brömme, O. 99 Columbus-Eier der Sprech- und Gesangskultur 623.
Bronarski, L. Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters. Veröffentlichungen der Gregor. Akademie zu Freiburg (Schweiz), IX. Heft 181.
Brower, H. M. Story-lives of master musicians 277.
Bulletin de la Société „Union Musicologique". 2me année, 2.fasc. 390.
Busoni, F. Von der Einheit der Musik, von Drittel- und junger Klassizität, von Bauen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen von F. B. Mit einem Verzeichnis seiner Werke ... 339.
Bußler, L. Musikalische Elementarlehre mit 58 Aufgaben für den Unterricht an öffentlichen Lehranstalten und den Selbstunterricht. 15. Aufl. 181.

C

Caillaud. Notions d'acoustique physiologique et musicale 474 u. 623.
Caland, E. Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel. Physiologisch-anatomische Betrachtungen. 2. erg. u. verm. Aufl. 50.
Càpra, M., Prefazione, s. Matthay T. 54.
Caravaglio, R. Lezioni di istrumentazione e orchestrazione per banda 122.
Carniti, A. In memoria di Giov. Bottesini 339.
Casimiri, R., Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nuovi documenti biografici. Fasc. II 181.
Cassirer, F. Der dritten Symphonie erstes Stück. S. 192—216 in: Ganymed, Jahrbuch für die Kunst, 4. Bd. 339.
Cavazzani-Mazzanti, V., Rossini a Verona durante il Congresso del 1822 278.
*Caza, F. Tractato vulgare de canto figurato. Mailand 1492. Im Faksim. mit Übers. hrsg. v. J. Wolf. Mit einem Verzeichnis der nachweisbaren musiktheoretischen Inkunabeln (Veröffentl. d. Musik-Bibl. P. Hirsch 1) 390.
Chamberlain, H. St. Lebenswege meines Denkens. 2. Aufl. 391.
— Richard Wagner 7. Aufl. 391.
Chantriot, P. Les manifestations précoces du génie musical 391.
Chapin, A. A. The heart of music: the story of the violin 122, 181 u. 391.
Chester's Lending Library. A complete handbook and guide to Chamber Music 123.
*Chevalley, H., s. Nikisch, A. 340.
Choisy, F. L'Art et l'Enfant 339.
— Fr. Chopin 339.
— R. Schumann 339.
Chop, M. Die Zauberflöte. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert. [Neudruck.] (Erläuterungen zu den Meisterwerken der Tonkunst Bd 27) 123.
— J. Haydns Schöpfung. (Erläuterungen zu den Meisterwerken der Tonkunst Bd 23.) Neudruck 278.
— Giac. Puccini. Madame Butterfly. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert. (Erläuterungen zu den Meisterwerken der Tonkunst Bd 32) 474.
— L. van Beethoven, Fidelio. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert. (Erläut. zu Meisterwerken der Tonkunst, Bd. 16) 623.
Christ-Iselin, W. The Mystery of Cremona varnish. [Zur Frage des Cremoneser Geigenlacks.] An attempted solution 623.
Ciampelli, G. M., Toscanini 474.
Closson, E., Grétry, A. M. 392.
— Introduction, s. Kufferath, M. 476.
Collan-Beaurain, M., Fredrik Pacius 56.
Conforto, G. L. Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi. Roma 1593 (? 1603). Im Faksim. mit Übers. hrsg. v. Joh. Wolf. (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek P. Hirsch 2) 345, * dass. 391.
Corbett-Smith, A. National Opera Handbooks. The Magic Flute. —The Marriage of Figaro. —The Seraglio. — Hänsel and Gretel 397.

D

Dahms, W. Die Offenbarung der Musik. Eine Apotheose F. Nietzsches 181.
— Schubert. 18.—20. Tsd. 392.
Damerini, A., Boris Godunoff di M. Mussorgsky. Guida attraverso il poema e la musica 474.
Danzfuß, K. Die Gefühlsbetonung einiger unanalysierter Zweiklänge, Zweitenfolgen, Akkorde und Akkordfolgen bei Erwachsenen und Kindern 474.
Daubeny, U. Orchestral and wind instruments 278.
Davidson, G. Stories from the Russian operas 339.
*Decsey, E., Johann Strauß. Ein Wiener Buch 474.
Deiters, H., s. Thayer, A. W. 630.
De la Guardia, E. Las sonatas para piano de Beethoven, su historia y analysis 340.
Delaporte, Y. Les Chants de l'Ordinaire de la Messe d'après les documents chartrains 475.
Denham, G. The mastery of keyboard 123 u. 392.
Dent, E. J., Mozarts Opern. Autoris. Übersetzung v. Ant. Mayer 278.
Dette, A., Nikisch 50.
Deutsch, O. E. Die historischen Bildnisse Fr. Schuberts in getreuen Nachbildungen. Mit einem Vorwort hrsg. 278.
Diemand, A., Jos. Haydn und der Wallersteiner Hof. S.-A. 560.
Dijk, M. Het begrijpen van muziek 50.
*Dobler, J., s. Locher, E. 476.
*Döring, W. O. Philosophie der Kunst 50.
Dommer, A. v., s. Schering, A. 399.
Doorslaer, G. van, Jacobus Peetrinus compositeur malinois (ca. 1553—ca. 1591). S.-A. 475.
— Nos carillons 475.
— René del Mel, compositeur du XVIe siècle. S.-A. 475.
Draber, H. W., s. Mozart, W. A. Don Juan 282.

*Drömann, Ch., und Röckel, R., Musikalischer Anhang zur Agende für die Evangelisch-lutherische Kirche Hannovers, Ausg. f. d. Hand des Liturgen. Ausg. f. d. Hand des Organisten 180.

E

Eberhardt, S. Die Lehre der organischen Geigenhaltung (Paganinis Geigenhaltung, Teil 2) 278 u. 339.
Edlmann, L. Die Wahrheit über die Zither 560.
Ehrenstein, G. s. Wagner, Rich. Rienzi 285.
Einstein, A., s. Riemann, H. 477.
Eisenmann, A. Das große Opernbuch 123.
Elling, C. Tonfølelse med soerlig henblick pan norsk folkemusik 53.
Ellingford, H. F. The art of transcribing for the organ 560.
Ellingham, H. How to use a playerpiano 123 u. 278.
*Ellis, A. J., s. Sammelbände für vergleichende Musikwiss. 397.
Elukhen, A., Übers., s. Rimsky-Korssakow 572.
*Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen fur die leien / mit viel andern / denn zuuor gebessert. Sampt der Vesper / Metten / Complet vnd Messe. Das erste Leipziger Gesangbuch von Michael Blume, Leipzig 1530. Geschichtliches über das 1. Leipziger Gesangbuch und textkritische Anmerkungen zu einzelnen Liedern desselben von Hans Hofmann 53.
Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Fasc. 86—89: J. Rouanet, La Musique arabe 278.
*Engel, E. W., Rich. Wagners Leben und Werke im Bilde. Unter Mitwirkung von S. Röckl hrsg. 2. Aufl. 278.
*Engländer, R., J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms 392.
Erläuterungen zu den Meisterwerken der Tonkunst. Bd 27: M. Chop, Mozart, Die Zauberflöte. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert 123. Bd 23: M. Chop, Haydns Schöpfung 278. Bd 32: M. Chop, Puccini, Madame Butterfly 474. Bd 16. M. Chop, Beethoven, Fidelio 623.
Erneſt, G., Beethoven. 2. Aufl. 181.
*Erpf, H. Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik 181.
Ervé, P., Alma Fohström. Tekijän käsikirjoituksesta suomentanut Toivo Haapanen 56.
Ervé, P., Alma Fohström. Oversättning från författarens tyska manuskript 56.
Essner, W. Die Thematik des Menuetts in den Streichquartetten Jos. Haydns. Diss. Erlangen 1923 403.
Eulenburg, A., Einltg., s. Kofler, L. 123.
Evans, E. Twentieth-Century Music 392.
Ewens, F., Anton Eberls Leben und Kompositionen. Diss. Köln 1923 403.

F

Fábián, L., Claude Debussy und sein Werk. Mit besonderer Rücksicht auf den musikalischen Impressionismus 475.
Fellowes, E. H., William Byrd. A short account of his life and work 623.
Festschrift zur Feier des 100jähr. Bestehens des staatl. akad. Instituts für Kirchenmusik in Berlin. 1822—1922. Hrsg. M. Schipke. Vorwort v. H. Kretzschmar 475.
Fleischer, O. Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang 339, *dass. 560.
Flodin, K. Finska musiker och andra uppsatser i musik 56.
— Martin Wegelius 56.
Flower, N., G. F. Handel: his personality and his times 392.
Forchhammer, J. Stimmbildung auf stimm- und sprachphysiologischer Grundlage. Bd. 1: Stimm- und Sprechübungen 568.
Forcolin, R. Jl problema della rinascenza musicale 623.
Fowles, E. Musical Competition Festivals 392.
Franke, W., s. Brandes, J. Ch. 560 u. *622.
Fréjaville, G. Au music-hall 339.
Frey, M. W., Telemanns Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen, ein Beitrag zur Geschichte des begleiteten Kunstliedes. Diss. Zürich 1922 475.
*Friedländer, M. Über musikalische Herausgeberarbeit 53.
— Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für 1 und 2 Stimmen 392, * dass. 623.
— Neujahrsgrüße empfindsamer Seelen. Eine Sammlung von Liedern mit Melodien und Bilderschmuck aus d. J. 1770—1800. 75 faksim. ... Blätter. (Veröffentl. der Musikbibl. P. Hirsch, Bd. 3) 623.
Friedrich, H. Die Lösung der Stimmbildungsfrage, s. Meisel W. 397.
Fuchs, K. Der taktgerechte Choral. Nachweisung seiner sechs Typen an 431 Beispielen 339, * dass. 568.
Fucito, S., und Beyer, B. J., Caruso and the art of singing, including Caruso's vocal exercices 54 u. 123.
Furuhjelm, E., Jean Sibelius, hans tondiktning och drag ur hans lif 56.
— Jean Sibelius, hänen sävelrunoutensa ja piirteita hänen elämästään. Suomentanut Leevi Madetoja 56.
Futterknecht, H. Methodische Sprech- und Vortragsübungen für Berufsredner und Sänger, mit anatomischen und lautphysiologischen Vorbemerkungen von J. Bachauer. 2. Aufl. 339.

G

Galston, G. Studienbuch: Friedrich Chopin 181.
*—Studienbuch (J. S. Bach, Beethoven, Chopin). 2. (verm.) Aufl. 569.
Gamble, W. Music engraving and printing. Historical and technical treatise 475.
Garstang, W. Songs of the birds 123.
Gastoué, A. Les Primitifs de la musique française 54.
Gatti, G. M. Dèbora e Jaéle di Ild. Pizzetti 570.
Gaudier, Ch. Carmen, de Bizet 54.
Gedalge, A., L'Enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille. Ier livret 624.
— Le Ier livret de solfège est le début d'une série de livrets déstinés à completer ... l'enseignement de la musique ... 624.
Giovanni, E. de, La Capella musicale Giovannea 54.
Girard, F., Emile Deschamps: Relations d'un poète romantique avec les peintres, les sculpteurs et les musiciens de son temps 123.
Glasenapp, C. F. Das Leben Rich. Wagners. 5. Aufl. (Anastat. Neudruck 1912) Bd. 1. 1813—1843 570.
Gljebow, J., Rimsky-Korsakow (russ.) 339.
— Skrjabin (russ.) 339.
— Tschaikowski (russ.) 339.
Goethe, J. W. v. Briefwechsel mit Zelter. Ausgewählt v. M. Sabiá 340.
*Goldmark, K. Erinnerungen aus meinem Leben 624.
Goldschmeding, G. A. Harmonium school 54.

Golther, W. s. Wagner, Rich. Tristan 285.
*Grabner, H. Regers Harmonik. Heft I aus.: M. Reger. Eine Sammlung von Studien ...341.
Grace, H. The organ works of Bach 54 u. 182.
Graham, J. A Survay of Welsh Music 392.
*Grautoff, O., Übers., s. Rolland, R. 284.
Grétry, A. M. Réflexions d'un solitaire. Ms inédit publ. par L. Solvay et E. Closson. Tome IV 392.
Grew, S. Our Favorite Musicians from Stanford to Holbrooke 182 u. 340.
Grunsky, K. Musikästhetik. 4. vollst. umgearb. Aufl. (Slg. Göschen 344) 340, * dass. 624.
— Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrh. I. 4. verm. u. verb. Aufl. (Slg. Göschen 164) 393; II. ebenso (Slg. Göschen 165) 570.
Gruşemann, M., Beethoven 475.
Gysi, F., Max Bruch. 110. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich 1922 123.

H

Haapanen, T. Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Univ.-Bibliothek in Helsingfors. I. Missalia 475.
*Haas, J., Reger als Lehrer. Heft II aus: M. Reger. Eine Sammlung von Studien ... 341.
*Habŏck, F. Die Gesangskunst der Kastraten. 1. Notenband: A. Die Kunst des Cav. C. Broschi Farinelli. B. Farinellis berühmte Arien 393.
Hadow, W. H., William Byrd, 1623—1923 625.
Händel, G. F., Otto und Theophano ...eingerichtet v. O. Hagen. Vollst. Textbuch 571.
— Rodelinde ... einger. v. O. Hagen 571.
Händel-Festspiele, Göttinger. 5.—12. Juli 1922. Veranst. v. Universitätsbund. [Darin: H. Abert, Händel als Dramatiker] 54.
Hagen, O. Einführung in die Händel-Opern. Vollst. Spielverzeichnisse 54.
— s. Händel 571.
Hammar, R. Die Physiologie der oberen Luftwege für den Gesang 56.
Handbücher, M. Hesses. Bd 56. J. Kapp, Die Oper der Gegenwart (Das Buch der Oper 3) 280; Bd 58. H. Leichtentritt, Analyse der Chopinschen Klavierwerke. 2. Bd 282.
Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. H. Kretzschmar. *Bd 13. A. Aber, Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung 48.
Hanslick, E. Vom Musikalisch-Schönen. 13.—15. Aufl. 123.
Hartmann, E. Konsonanz und Dissonanz, zur Geschichte ihres Begriffs und ihrer Theorien. Diss. Marburg 1923 403.
Hasse, M. Der Dichtermusiker Peter Cornelius. 1. Bd 123; 2. Bd 475.
Hauer, J. M. Deutung des Melos. Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit 182 u. 340.
Haweis, R. Old violins and violin love 278.
Heim, E. Was der Violinspieler wissen muß 340.
Heinrich XLV Erbprinz Reuß, s. Jahrbuch des Reuß. Theaters 571.
Hela, M. Kirkkokonserteista 56.
Hellinghaus, O. Mozart. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen und Briefen seiner Zeitgenossen und seinen eigenen Briefen. Hrsg. 186.
Henry, J. Cours d'harmonie théorique et pratique 278.
Hensel, W. (J. Janiczek), Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied 393.
Héritte-Viardot, Louise, Une famille de grands musiciens. Mémoires de L. H.-V. recueillies par Louis Héritte de la Tour 344.
Hillmann, A., Schubert 475.
Himonet, A. Louise, de Charpentier 54.
Hirschberg, L., Hrsg., s. Marx, A. B. 340.
Hoerth, O. Freiburg und die Musik. Zwei Beiträge zur Geschichte der einheimischen Musikpflege seit 1800 475.
Hofer, H., s. Beethoven, Fidelio 277.
Hoffmann, R. St., Erich Wolfgang Korngold. 4. Aufl. 393.
*Hofmann, Hans, s. Enchiridion 53.
Hohberger, E. R. Einführung in das Verständnis der Musik 54.
Holle, H., Regers Chorwerke. Heft III aus: M. Reger. Eine Sammlung von Studien ... 182 u. 475, * dass. 341.
Holz, H. J., Richard Mayr 278.
Honold, E. Von der Geige. Herkunft, Abriß der Geschichte des Baues und Spieles ... 54.
*Hornbostel, E. M. v., s. Sammelbände für vergleich. Musikwiss. 397.
Huber, K. Der Ausdruck musikalischer Elementar-Motive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung 571.
Hull, A. E. Organ Tutor 571.
Huneker, J., Franz Liszt. Ein Leben in Bildern. Übertragung und Bearbeitung von L. Lorme 123, * dass. 278.
Hunt, H. E. Spirit and music 182 u. 340.
Hurigny, F. d', Histoire de la musique. Collection Tout ce qu'il faut savoir de ... 625.

I

*Idelsohn, A. Z. Gesänge der babylonischen Juden. (Hebräisch-orientalischer Melodienschatz II.) Zum ersten Male gesammelt, erläut. u. hrsg. 182.
— Selile ha-ares [Lieder aus Palästina. Mit Noten] 340.
Indy, V. d', Préface, s. Kreps, J. 475.
Istel, E., s. Wagner, Rich. Lohengrin 285.
— Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1883—1923). 2. Aufl., mit Schlußkapitel von W. Altmann. (Aus Natur und Geisteswelt Bd 495) 571, * dass. 625.
Iachino, C. Lohengrin di R. Wagner 571.
Iadassohn, S. Lehrbuch der Harmonie. 21.—23. Aufl. (Die Lehre vom reinen Satz Bd 1) 393.
Iaell. Nouvel Enseignement musical et Manuel basé sur la découverte des boussoles tonales 475 u. 625.
Iärnefelt-Palmgren, M. Laulutaiteen opas. [Einführung in die Singkunst] 56.
Jahrbuch der Musikantengilde. Hrsg. v. M. Schlensog. 3. Bd 475.
— der Musikbibliothek Peters für 1921. 28. Jg. Zweiter Teil. Festgabe zum 70. Geburtstage Max Friedländers 123, * dass. 279.
— des Reußischen Theaters. Hrsg. v. Heinrich XLV. Erbprinz Reuß 571.
Janiczek, J., s. Hensel, W. 393.
— Im Zeichen des Volksliedes 571.
*Jaques-Dalcroze, E. Rhythmus, Musik und Erziehung. Aus d. Französ. übertr. v. J. Schwabe 394.
Jemeć, V. Kobza ta Kobzari (Laute und Lautenspieler. Ukrain). 475.
Jöde, F. Musik im Anfang. Ein Beiblatt zur „Musikantengilde". Jahr 1, 1922; 8 Hefte. Heft 1, Okt. 1922 123.
— Hrsg., s. Musikantengilde 124.
Jung, R. Gedanken über Tristan und Isolde 280.

K

Kapp, J. Das Opernbuch. 6.—13. Tausend. 185.
— Wagner. Eine Biographie. 28.—31. Aufl. 185.
— Die Oper der Gegenwart. (Das Buch der Oper 3 = M. Hesses Handbücher Bd 56) 280.
*— Weber. 1.—3. Tsd. 394.
Kassner, R. Die Moral der Musik. Aus den Briefen an einen Musiker. 3. Aufl. 54.
Keller, W. Die Kunst des Singens. Neubearb. Aufl. 571.
Keßler, E. Über die leiterfremden Tonstufen im gregorianischen Gesang. Veröffentl. der Gregorian. Akademie zu Freiburg (Schweiz) X. H. 571.
Key, P. und Zirato, B., Enrico Caruso. A biography 123 u. 280.
— Enrico Caruso, the authorised biography of the worlds greatest tenor 626.
Klatte, W. Grundlagen des mehrstimmigen Satzes (Harmonielehre) 54, * dasf. 394.
Klein, W. Harmonielehre für Vorgeschrittene. Ein System der leiterfremden Harmonien. 2. Aufl. 475.
Klemetti, H. Musiikin historia I. II,1. 56, * dasf. 571.
— Kuorolaulun opas [Anleitung zum Chorgesang] 56.
— Piirteitä Suomen musiikin historiasta [Züge aus der Musikgesch. Finnl.] 56.
— Äänenmuodostuksen opas [Anleitung zur Stimmbildung] 56.
Kling, H. Praktische Instrumentationslehre mit Beschreibung der einzelnen Instrumente und vielen Partiturbeispielen. 4. Aufl. Vollst. Neubearb. v. Eb. v. Waltershausen 186.
Knab, A., Bruckner, 5. Symphonie. Thematische Analyse 54.
Kobald, K. Wiens theatralische Sendung 123.
— Franz Schubert. Aus dem Leben eines österreichischen Genies 186.
Kobbé, G. The complete Opera Book: the stories of the operas, with 400 leading airs in musical notation 186.
Koch, B. Der Rhythmus. Untersuchungen über sein Wesen und Wirken in Kunst und Natur und seine Bedeutung für die Schule 54.
Kofler, L. Richtig atmen. Atemgymnastik. Aus d. Engl. übersf. v. H. Andersen. Mit einer Einleitung von A. Eulenburg. 4.—6. Aufl. 123.
*Korngold, J. Die romanische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze 280.
Krehl, St. Harmonielehre (Tonalitätslehre). Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre, 2. Teil 186.
Kreps, J. Le rôle unificateur de l'organiste liturgique. Préface de V. d'Indy 475.
Kretzschmar, H., Bachkolleg. Vorlesungen über Joh. Seb. Bach 123, * dasf. 475.
— Vorwort, s. Festschrift 475.
Krohn, J. Musiikin teorian oppijakso. [Einführung in die Musiktheorie]. I. Rytmioppi [Rhythmik]. II. Säveloppi [Melodik] 56.
— Hrsg. s. Suomen kansan sävelmiä [Finnische Volksmelodien] I—III 56.
Kroll, E., E. Th. A. Hoffmann 571.
Kroyer, Th., Hrsg., s. Zenger, M. 632.
Kruse, G. R., s. Lortzing, A. 54.
— s. Beethoven 560.
Kühn, W. Schulmusik. Anregungen für die Unterrichtspraxis auf der Grundlage des Arbeitsprinzips, der Produktivität und der Hermeneutik 626.
Kufferath, M. La Walkyrie. 3e ed. revue par l'auteur avec une introduction par E. Closson 476.
Kurth, E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan". 2. Aufl. 626.

L

*Lach, R. Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrh. 280.
Lahee, H. C. Annals of music in America. A chronological record of significant musical events from 1640 to the present day 476.
La Laurencie, L. de, L'école française de Violon, de Lully à Viotti. Tome II 571.
— et Lavignac, A. Histoire de la musique. 5e vol. 571.
Lalo, Ch. L'art et la morale 123.
La Mara. L. van Beethoven. (Breitkopf u. Härtels Musikbücher). 10.—12. Aufl. 476.
— Ch. W. Gluck. (Ebenso.) 476.
*Land, J. P. N., s. Sammelbände für vergleich. Musikwiss. 397.
Landini, B., Mitarb., s. Toscanelli 55.
Landormy, P. Faust, de Gounod. Etude historique et critique. Analyse musicale 54.
— Histoire de la musique. Nouv. éd., revue et augm. 282 u. 395.
— History of Music. Transl. by F. H. Martens 395.
*Langnese-Hug, L., Übersf. s. Rolland, R., Händel 284.
— Übersf. s. Rolland, R., Beethoven 344.
Lanyi, B., Übersf., s. Schubert, Franz 55.
Launis, A. Ooppera ja puhenäytelmä. [Oper und Sprechdrama] 56.
— Hrsg. s. Suomen kansan sävelmiä [Finnische Volksmelodien] IV 56.
Lautère, A. Un festival de musique française en Hollande 626.
Lavignac, A., et La Laurencie, L. de, Histoire de la Musique. 5e vol. 571.
Lebede, H. Im Opernhaus. Ein Nachschlagebuch 186.
Ledner, E. Erinnerungen an Caruso. Mit einem Vorwort von von L. Blech 186.
Leffler, K. P. Folkmusiken i Norrland. Upptecknıngar och text av K. P. L. I Angermanland. 2.—4. H. 54.
Lehmann, Lilli, Meine Gesangskunst 54.
Leichtentritt, H. Analyse der Chopinschen Klavierwerke. Bd 2. (M. Hesses Handbücher Bd 58) 282.
— Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten. Ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet, nebst erläut. Text 282.
Le Maire, E. La France et la musique 626.
Lenz, W. von, Beethoven. Eine Kunststudie. Neudruck mit Ergänz. und Erläut. v. A. Ch. Kalischer. 9. u. 10. Tsd. 626.
Lewis, W. T. Modern organ building. Revised edition 186.
Linnemann, R., Fr. Kistner. 1823—1923. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Musikverlages 571.
Litzmann, B., Clara Schumann. Ein Künstlerleben. 3. Bd. Cl. Sch. und ihre Freunde. 1856—1896. 5.—6. Aufl. 626.
*Locher, C. Die Orgel-Register und ihre Klangfarbe. Ein Nachschlagewerk ... 5. verm. u. verb. Aufl. v. J. Dobler 476.
Lorme, L., Bearb. u. Übersf., s. Huneker, J. 123 u. * 278.
Lortzing, A. Zar und Zimmermann. Vollst. (Text-)Buch. Hrsg. u. eingel. v. G. R. Kruse. Neue verb. Ausg. 54.
Luciani, S. A. La rinascita del dramma: saggio sul teatro di musica 54.
Lütgendorff, W. L. v., Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 5. u. 6. (durchgef.) Aufl. 2 Bde 123.
*— dasf. 3. u. 4. erw. Aufl. 2 Bde. 395.

Luther, M. Weimarer Gesamtausgabe der Werke. Bd 35. Luthers Lieder, bearb. v. H. Lucke, O. Albrecht u. H. J. Moser. V. Singweisen. Bearb. v. H. J. Moser 626.
Lyle, W., Camille Saint-Saëns. Pref. by L. Pouishnoff 282.
— C. Saint-Saëns, his life and art 476.

M

Madetoja, L., s. Furuhjelm, E. 56.
Magrini, G. Manuale di musica. 3a ed. 572.
Mahillon, V. Ch. Catalogue déscriptif et analytique de Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. 5e vol. 476.
Mahrenholz, Ch. R., Samuel Scheidt, sein Leben, seine Werke. Diss. Göttingen 1923 632.
Manacorda, G. Rienzi, L'Olandese volante, Tannhäuser, Lohengrin, Tristano ed Jsotta di Ricc. Wagner, tradotti ed illustrati 572.
— Studi e saggi 572.
Mantovani, T. La damnazione di Faust, di Ett. Berlioz. Guida attraverso il poema e la musica 476.
Marchesi, B. Singer's Pilgrimage 397 u. 476.
Mariani, A. Centenario della sua nascita: numero unico 54.
Marks, F. H. The sonata, its form and meaning 282.
Martens, F. H., Übers., s. Landormy P. 395.
— The Art of the Prima Donna 397.
Martienßen, F. Das bewußte Singen. Grundlegung des Gesangstudiums. Mit einem Geleitwort v. J. Messchaert 340.
Marx, A. B. Über Tondichter und Tonkunst. Aufsätze. Zum erstenmal gesammelt u. hrsg. v. L. Hirschberg. Bd. 1. Tondichter, Abt. 3: Spohr, Weber, Marschner, Loewe, Mendelssohn, Hoffmann 340.
Mathieu, E. Notice sur Adolphe Samuel. S.-A. 476.
Matthay, T. Le azioni del tono pianistico in tutte le loro differenziazioni, analisi e sintesi della produzione sonora. Versione dall' inglese di M. Bertola, a cura e con prefaz. di M. Càpra 54.
Mayer, Ant., Übers., s. Dent, E. J. 278.
Mayerhoff, F. Der Chordirigent 123.
Meisel, W. Der Weg zu Stimme und Gesangstechnik. Mit einer Einleitung: Die Lösung der Stimmbildungsfrage von H. Friedrich 397.
Mengelberg, R., Gustav Mahler 626.
Merikanto, O., und Tulenheimo, M. Urut, niiden rakenne ja hoito sekä registreeranstaito [Die Orgel, ihre Konstruktion und ihre Pflege, nebst der Registrierungskunst] 56.
Mersmann, H. Das deutsche Volkslied. Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen. Beihefte 1. Liebeslieder 340.
Messchaert, J. Geleitwort, s. Martienßen, F. 340.
Meyer, Ralph, Über das musikalische Tempo. In: Jahrbuch des Reußischen Theaters 571.
— Wilh. Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen. Bd 1: Bach, Händel, Haydn, Mozart. Bd 2: Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Weber, Rossini. 2. verb. u. verm. Aufl. 55.
*Mies, P. Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied 626.
Milankovitch, B. Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst 572.
Miniature Essays. Granville Bantock. — Joseph Jongen 123.
Miserocchi, L. Musica e teatro in Ravenna dal 1800 al 1920 55.
Mitjana, R., Francisco Guerrero (1528—1599): Estudio crítico-biográfico. Obra póstuma. Edit. por H. F. de Mitjana 55.
Möller, W. Musikverständnis für Jedermann. 2. erweitert. Aufl. 282.
Molnar, G., Einleitung, s. Schubert Franz 55.
*Monaldi, G. Cantanti evirati celebri del Teatro italiano 340.
— I miei ricordi musicali. Con prefazione di A. de Angelis 627.
Monti, A., Giuseppe Siboni tenore musicista forlivese 186 u. 572.
Moody, Ch. H. The choir-boy in the making 123.
Moos, P. Die Philosophie der Musik. Von Kant bis E. v. Hartmann. 2. erg. Aufl. 282.
Morales, O., und Norlind, T. Kungl. Musikaliska Akademien 1771—1921. Minnesskrift 55.
Morgenroth, A., Vorwort, s. Mozart, W. A. 397.
— Vorwort, s. Schumann, Rob. 401.
Morks, A. J., Beethoven. Groote mannen (Keim en Lumet) 55.
Morris, R. O. Contrapuntal technique in the 16. century. With examples 123.
Moser, H. J. Geschichte der deutschen Musik in 2 Bdn. Bd 2, Halbbd 1: Gesch. der deutschen Musik vom Beginn des 30jähr. Krieges bis zum Tode J. Haydns 397.
— Bearb., s. Luther, M. 626.
*Moszkowski, A., s. Nikisch, A. 340.
Mozart, Konstanze. Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente. 1782—1842. Mit einem biographischen Essay hrsg. v. A. Schurig 572.
*Mozart, L. Versuch einer gründlichen Violinschule ... Getreu nach der i. J. 1756 erschienen ersten Auflage. Mit Vorwort von B. Paumgartner 282.
Mozart, W. A. Die Zauberflöte. Mit einer Einführung von R. Specht 55.
— Don Juan. Neues Operntextbuch. Hrsg. v. H. W. Draber 282.
— Figaros Hochzeit. Neues Operntextbuch. Revid. Ausg. mit Einführung v. A. Rudolph 282.
— Die Zauberflöte. Nach dem Urtext revid. Ausg. mit Einführung v. A. Rudolph 282.
— Briefe. In Auswahl hrsg. v. K. Storck. Mit einem Vorwort v. A. Morgenroth. 2. Aufl. 397.
Mozart-Jahrbuch, hrsg. v. H. Abert. 1. Jg. 572.
*Müller, E. H., Heinrich Schütz. Leben und Werke. Im Auftrage der H. Schütz-Gesellschaft hrsg. 123.
— Wilh., Mitarbeiter, s. Wiedemann, E. 478.
*Müller-Blattau, J. Das Elsaß, ein Grenzland deutscher Musik 340.
— Grundzüge einer Geschichte der Fuge 397.
— -Freienfels, R. Philosophie der Individualität. 2. Aufl. 476.
Munter, F., Ludwig Thuille 476.
Musik, Die. * Bd 13/14: H. v. Wolzogen, E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher 187. — Bd 49/50: A. Neißer, Vom Wesen und Wert der Operette 476. — * Bd 45/46: A. Seidl. Hans Pfitzner 572.
Musikantengilde, Die. Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend. Hrsg. v. F. Jöde. Jahr 1. = Jg. 6 der „Laute". Heft 1, Okt. 1922 124.
Musikbücherei, Tongers. Bd 20/22 W. Nohl, Die Romantiker der deutschen Musik 55.
Musiker-Biographien (Reclam) Bd 2 L. Nohl, Beethoven. Neudruck 341. Bd 37. R. Wetz, Anton Bruckner 402, * dass. 573 Bd 30. E. Redenbacher, F. F. Chopin. 2. Aufl. 477.

Musiker-Kalender Hesse-Stern, Vereinigter, f. d. Jahr 1923. 45. Jg. 3 Bde 282.
Musik-Kalender, Spemanns (Abreißkalender) 1. Jg. 55.
Mutzenbecher, E. Opernregie. In: Jahrbuch des Reußischen Theaters 571.

N

Nadolezny, M. Untersuchungen über den Kunstgesang. 1. Atem- und Kehlkopfbewegungen 572.
Nagel, W., Johannes Brahms 340.
Naumann, E. Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neubearb. und bis auf die Gegenwart fortgeführt von E. Schmitz. Einleitung und Vorgeschichte von Leop. Schmidt. 6. Aufl. 186.
Neißer, A. Vom Wesen und Wert der Operette. (Die Musik Bd 49/50) 476.
Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Nr. 110: F. Gysi, Max Bruch 123.
Newmarch, R. L'Opéra Russe 282.
Nielsen, C. Korsang og Tonelaere. En Oversigt over Korsangens Historie ... 282.
Niemann, W. Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen. 14.—20. Aufl. 186.
— Brahms 282.
— Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik ... 11., reich verm. Aufl. 282.
*— s. Bach, C. Ph. E. 338.
Nietzsche-Wagner Correspondence, The 124.
*Nikisch, Arthur. Leben und Wirken. In Beiträgen von F. Pfohl H. Chevalley, St. Straznicki, Frau L. Wolff, H. Frh. L. v. Stoedten, H. Zöllner, A. van Raalte, A. Moszkowski 340.
Nohl, L., Mozarts Leben. Neubearb. v. P. Sakolowski. 4. Aufl. 186.
— Beethoven. (Musiker-Biographien 2) Neudruck 341.
— W. Die Romantiker der deutschen Musik. (Tongers Musikbücherei Bd 20/22) 55.
Norlén, G. Den moderna orchestern. En handbok i instrument-kännedom 124.
— Johann Sebastian Bach 186 u. 476.
Norlind, T., und Morales, O. Kungl. Musikaliska Akademien 1771—1921. Minnesskrift 55.
*— Bidrag till Kantelens historia. S.-A. 476.

O

Ochs, S. Geschehenes, Gesehenes 341, * dass. 397.
O'Nelle (O'Neil), E. La voz humana 283 u. 477.

P

Pannain, G. Musica e musicisti in Napoli nei secoli XIX e XX 477.
Pantillon, G. Cours d'harmonie. Deutsch von E. Vogler 572.
Paoli, D. de, Luisa di G. Charpentier. Guida attraverso il romanzo musicale 477.
Parent, H. Ecole moderne française du piano 477 u. 627.
*Paumgartner, B., Vorwort, s. Mozart, Leop. 282.
— Musikal. Mitarbeiter, s. Rottauscher, A. 284.
Pearce, Ch. E. Polly Peachum: the Story of „Polly" and „The Beggar's Opera" 477.
Perrier de la Bathie, E. Les insectes des orgues 124.
Pesse, C. La Vulgarisation du chant grégorien 627.
Petersen, C., und Wolff, E. Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart 125.
Pfitzner, H. Zum Gedächtnis Heinrich Kiefers 341.
Pfohl, F., Richard Wagner. Sein Leben und Schaffen. Neue Aufl. 283.
*— s. Nikisch, A. 340.
Pfordten, H. von der, Deutsche Musik, auf geschichtlicher und nationaler Grundlage dargestellt. 3. durchges. Aufl. 186.
— Der Musikfreund. Gemeinverständliche Einführung in die Musik 477.
— Robert Franz. (Wissenschaft und Bildung 186) 627.
Pincherle, M. Les Violinistes 55.
Piqueras, F. R. Música y Músicós Toledanos. Contribución a su estudio 627.
Pirker, M. Die Salzburger Festspiele 283.
Pitré, G. Palermo nel Settecento 124.
Platzbecker, H., F. v. Flotow, Martha ... Vollständige Dichtung mit Einführung und Notentafeln hrsg. 475.
Poirée, E. Essai de technique et d'esthétique musicale. Le discours musical: son principe, ses formes expressives. Précédé d'une étude sur les „Maîtres Chanteurs" de R. Wagner 572.
Porte, J. F., Edward Mac Dowell. A great American tone poet, his life and music 124.
Pouishnoff, L., Pref., s. Lyle, W. 282.
Preuß, H., Bach, Mozart, Wagner. 2. Aufl. 186.
Privas, X. Les Rondes des petits métiers mimées, chantées et illustrées. Avec accomp. de piano 477 u. 627.
Protiwinski, H. Wie lerne ich Klavier? 124.
Prüfer, A. s. Wagner, Rich. Die Meistersinger 285.

R

*Raalte, A. van, s. Nikisch, A. 340.
Rabich, E. Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. Heft 1. 572.
Ramul, P. Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik 397.
Raskin, A., Joh. J. Quantz. Sein Leben und seine Kompositionen. Diss. Köln 1923 632.
Rauschenberger, W. Das Genie und Talent der Tonkunst 477.
Redenbacher, E., F. F. Chopin. 2. Aufl. (Musiker-Biographien Bd 30) 477.
Refardt, E. Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte. 3. Folge: August Walter (1821—1896). In: Basler Jahrbuch 1922, S. 52—87 122.
— Hans Huber. Beiträge zu einer Biographie 124 u. 341.
Reichert, A. Die Original-Handschriften der Musikabteilung der Sächs. Landesbibliothek zu Dresden. Bd. 4 von: L. Schmidt, Katalog der Handschriften ... 572, * dass. 626.
Reimann, H., Joh. Brahms. 6. Aufl. durchges. u. erg. v. B. Schrader 344.
Reiss, J. Harmonia (Harmonielehre, polnisch) 572.
Reverey, H. Stimmgesundes Sprechen und Singen durch Selbstunterricht 124.
Ribera, J. La Musica andaluza medieval ou las canciones de Trovadores, troveres y minnesinger. Fasc. 1 627.
Ricci, V. Il bel canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto, tratti dalle opere di scrittori antichi e moderni. 2. ed. ampliata 477.
Richter, A. Aufgabenbuch (zu E. F. Richters Lehrbuch der Harmonie). Schlüssel. Zum Selbstunterricht. 9. u. 10. Aufl. 124.
— s. Richter, E. F. 477, 572.
— E. F. Traité d'harmonie théorique et pratique. Trad. par G. Sandré. 12. éd. 124.
— Tratado de armonia teórico y práctico. Vertido al Español por F. Pedrell. 6. y 7. ed. 124.

Richter, E. F. Lehrbuch der Harmonie. 31. Aufl., mit Anmerk. u. Ergänz. v. A. Richter 477.
— Exercices pour servir à l'étude de l'harmonie pratique extraits du „Lehrbuch der Harmonie". Revus et corrigés par A. Richter. Texte trad. et annoté par G. Sandré. 9.—11. éd. [Anastat. Neudruck 1918] 572.
Riechers, A. Die Geige und ihr Bau. 6. Aufl. 124.
Rieger, E. Phantasie über Don Juan 55.
*Riemann, H. Handbuch der Musikgeschichte. 1. Bd., 1. Teil: Die Musik des Altertums. 2., verbess. u. verm. Aufl. 283.
— dass. 3., von A. Einstein durchges. Aufl. 477.
— s. Thayer, A. W. 573, 630.
Ries, J. Einführung in die lateinische Kirchensprache. 2. verb. Aufl. (Slg. „Kirchenmusik" Bd. 9) 397.
Riesemann, O. v., Monographien zur russischen Musik. Bd 1: Die Musik in Rußland vor Glinka. M. J. Glinka. A. S. Dargomyshski. A. N. Serоff 397.
Rimsky-Korssakow, N. Grundlagen der Orchestration mit Notenbeispielen aus eigenen Werken. Red. M. Steinberg. Deutsch v. A. Elukhen. 2 Bde 572.
*Röckel, R., und Drömann, Ch., Musikalischer Anhang zur Agende für die Evangelisch-lutherische Kirche Hannovers Ausg. f. d. Hand des Liturgen., Ausg. f. d. Hand des Organisten 180.
*Röckl, S., Mitarbeiter, s. Engel, E. W. 278.
*Rolland, R. Das Leben G. F. Händels. Aus dem Französ. v. L. Langnese-Hug 284.
*— Nachwort, s. Stendhal 284.
— L. van Beethoven. Aus d. Französ. v. L. Langnese-Hug 344.
Ronald, L. Variations on a personal theme 344.
Rossini ou la gaieté en Musique 627.
Rottauscher, A. Das Taghorn. Dichtungen und Melodien des bayrisch-österreichischen Minnesangs. Eine Neuausg. der alten Weisen. Musikal. Teil von B. Paumgartner. 3 Bde 284.
Rouanet, J. La Musique arabe. In: Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, fasc. 86—89 278.
Rouse, W. H. D. Chanties in Greek and Latin. Written for ancient traditional airs 397.
Rudolph, A., s. Mozart, W. A. Figaros Hochzeit. Die Zauberflöte 282.
Russo, J. L. Lorenzo da Ponte, poet and adventurer 124.

S

Sabiá, M. s. Goethe 340.
Sachs, C. Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde. 2. Aufl. 477.
Salazar, A. Andrómeda: bocetos de critica y estética musical 55.
Salten, F., Vorwort, s. Schwarz, H. 477.
Samazeuilh, La Musique 627.
Sambeth, H. Die Gregorianischen Melodien in den Werken F. Liszts und ihre Bedeutung innerhalb der Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung. Diss. Münster 1923 574.
*Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Hrsg. v. C. Stumpf u. E. M. v. Hornbostel. Bd 1: Abhandlungen v. A. J. Ellis, J. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham und E. M. v. Hornbostel aus den Jahren 1885—1908 397.
Bd 3: G. Schünemann, Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland 572.
Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. H. 1. R. Schäfke, Eduard Hanslick und die Musik-Ästhetik 55.
— Göschen. Nr. 344. K. Grunsky, Musikästhetik. 4. vollst. umgearb. Aufl. 340, * dass. 624.
Nr. 164. K. Grunsky, Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrh. I. 4. verm. u. verb. Aufl. 393.
Nr. 165. Dasselbe II. 4. verm. Aufl. 570.
— „Kirchenmusik" Bd 9. J. Ries, Einführung in die lateinische Kirchensprache. 2. verb. Aufl. 397.
Sandberg, O. Musik till Introitus i den evangeliska gudstjänsten 55.
Sandré, G., Übers., s. Richter, E. F. 124, 572.
— Manuel général de musique par demandes et par réponses ... Adaptation française du „Katechismus der Musik" de [J. Chr.] Lobe (23me éd.) 627.
Sandvik, O. M. Norsk Folkemusik soerlig Ostlandsmusikken 55.
Sang und Klang. Almanach auf das Jahr 1923. Hrsg. v. Leop. Schmidt 284.
Sauerlandt, M. Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei etwa 1450 bis etwa 1850 284.
Sceats, G. The liturgical use of the organ 186.
Schäfke, R., Eduard. Hanslick und die Musik-Ästhetik. (Sammlung musikwissensch. Einzeldarstellungen H. 1) 55, * dass. 628.
Scharwenka, X. Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers 186.
Scheidemantel, K. Stimmbildung. 8.—12. Aufl. 629.
Schenker, H. Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd 2. Kontrapunkt, Teil 2. Drei- und mehrstimmiger Satz. Übergänge zum freien Satz 55 u. 344.
— Der Tonwille. Flugblätter ... 4. Heft 629.
Schering, A. Gegenwarts- und Zukunfts-Aufgaben unserer Kirchenmusik. Vortrag. 55, * dass. 399.
— Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrh. Hrsg. als 3. bearb. Aufl. von A. v. Dommers Handbuch der Musikgeschichte. 4.—6. Aufl. (Anastat. Neudruck) 399.
Schiedermair, L., Mozart. Sein Leben und seine Werke 55 u. 186, * dass. 399.
Schiegg, A. Zur Lösung des Tonnamenproblems. Zugleich ein Beitrag zur Erteilung eines naturgemäßen Schulgesang-Unterrichts 401.
Schipke, M., s. Festschrift 475.
Schlensog, M. Hrsg. Jahrbuch der Musikantengilde, 3. Bd 475.
Schlesinger, E. Ur sträk instrumentens och dessstore mästares historia 477.
Schmid, O. Einführungen, s. Weber, C. M. von 285.
Schmidt, Elly, O. di Lassos Werke in den Orgeltabulaturen von Bernh. Schmid und E. N. Ammerbach, ein Beitrag zur Accidentienfrage. Diss. Göttingen 1923 632.
— Heinr. Die Orgel unserer Zeit in Wort und Bild. 2., auf den neuesten Standpunkt der Orgelbaukunst gebrachte und um die elektrische Orgel der Jetztzeit vermehrte Aufl. Mit einem Anhang: Das Wichtigste von der Glockenbaukunst 186.
— Leop., s. Naumann, E. 186.
— s. Sang und Klang 284.
Schmitz, E., s. Naumann, E. 186.
— s. Wagner, Rich., Der fliegende Holländer. Der Ring des Nibelungen 285.
Schneider, L. Les Maîtres de l'opérette française: Offenbach 186 u. 477.
Schnerich, A., Joseph Haydn 572.
Schönberg, A. Harmonielehre. 3. verm. Aufl. 344.

Scholes, P. A. Notes upon the work of Arthur Bliss, and especially upon his Color Symphony 55.
Schrader, B., s. Reimann, H. 344.
Schubert, Franz, Die schöne Müllerin. Liederzyklus. Übersetzt von B. Lanyi. Einleitende Studie von G. Molnar 55.
Schünemann, G. Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. Mit 434 in den deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelten Liedern. Sammelbände f. vergleich. Musikwiss. 3. Bd 572.
Schumann, Rob. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Bd 3 (Neudruck). Hrsg. v. H. Simon 344.
— Briefe. In Auswahl hrsg. v. K. Storck. Mit einem Vorwort von A. Morgenroth. 2. Aufl. 401.
Schurig, A., W. A. Mozart. 5.—9. Tsd. 2 Bde 401, * dass. 629.
— s. Mozart, Konstanze 572.
*Schwabe, J., Übers., s. Jaques-Dalcroze, E. 394.
Schwartz, R. Die natürliche Gesangstechnik 284.
*Schwarz, H., Ignaz Brüll und sein Freundeskreis. Erinnerungen an Brüll, Goldmark und Brahms. Mit Vorwort v. F. Salten 477.
Schwedler, M. Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch . . . 3. verm. u. verb. Aufl. 572.
Schweitzer, A., Företal, s. Stuart, E. M. 477.
Schwers, P., Hrsg., s. Storck, K. 187.
*Seidl, A., Hans Pfitzner. (Die Musik Bd 45/46) 572.
Sermini, G., Giovanni Pico della Mirandola 573.
Settaccioli, G. Note ed appunti al Trattato d'Armonia di Cesare de Sanctis in rapporto allo sviluppo dell'Armonia moderne 573.
Sevrette, G. Les vieilles chansons des pays de France 124.
Shera, F. H. The groundwork of music 124.
Simon, H., s. Schumann, Rob. 344.
Singer, S. Die Dichterschule von St. Gallen. Darin: P. Wagner, St. Gallen in der Musikgeschichte 285, * dass. 402.
Skjerne, G., und Behrend, W. Aarbog for Musik 1922 560.
Slezak, L. Meine sämtlichen Werke. 20.—31. Tausend 124.
Solus, Th. Die Mystik in Wagners „Fliegendem Holländer" 344.
Solvay, L., s. Gréty, A. M. 392.
Specht, R., Einführung, s. Mozart-W. A. 55.
Specht, R., E. N. von Reznicek. Eine vorläufige Studie 284.
Spemann, A., Max Reger-Brevier 186, * dass. 343.
*Spoerri, Th. Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflinscher Kunstbetrachtung 401.
Stefan, P. Die Wiener Oper 55.
— Mahler für jedermann 186.
Steidel, M. Oper und Drama 401.
Stein, E. Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre 630.
*— F. Geschichte des Musiklebens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrh. 48.
Steinberg, M. s. Rimsky-Korssakow 572.
Steinitzer, M. Musikalische Strafpredigten eines Grobians. 9./10. Aufl. 186.
— Richard Strauß in seiner Zeit. 2., erg. Aufl. 284.
— Einführung in den Konzertsaal 284.
*Stendhal. Briefe über den berühmten Komponisten Jos. Haydn. Übers. v. L. Andro, mit einem von O. Grautoff übers. Nachwort von R. Rolland 284.
Sternfeld, R. s. Wagner, Rich. Parsifal 285.
Stichtenoth, F. Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona Libr. pubbl. 91 und Florenz Magl. II, I, 122. Diss. Göttingen 1923 632.
*Stoedten, H. Frh. L. v. s. Nikisch, A. 340.
Storck, K. Das Opernbuch (Gesamtausg.). 26.—28. verm. Aufl. hrsg. v. P. Schwers 187.
— Geschichte der Musik. 5. Aufl. 2 Bde. 344.
— s. Mozart, W. A., Briefe 397.
— s. Schumann, Rob. 401.
*Straznicki, St., s. Nikisch, A. 340.
Stuart, E. M., Joh. Seb. Bach. Med företal av A. Schweitzer 477.
Studien zur Musikwissenschaft. 9. Heft 285, dass. 10. Heft 630.
*Stumpf, C. s. Sammelbände für vergleich. Musikwiss. 397.
Suarès, A., Debussy 573.
Suomen kansan sävelmiä. [Finnische Volksmelodien.] Die Einleitungen und Erklärungen auch in deutscher Sprache. Hrsg. v. J. Krohn: I. Hengellisiä sävelmiä [Geistliche Melodien]; II. Maalliset laulusävelmät [Die weltlichen Lieder]; III. Kansantansseja [Volkstänze]. Hrsg. v. A. Launis: IV. Runosävelmiä. 1. Inkerin runosävelmät [Runenmelodien. 1. Die ingrischen R.] 56.

T

Tebaldini, G. L'Archivio musicale della Cappella lauretana. Catalogo storico-critico 285.
Thari, E. s. Wagner, Rich., Tannhäuser 285.
Thayer, A. W., L. van Beethovens Leben . . . bearb. v. H. Deiters. Neu bearb. u. ergänzt v. H. Riemann. Bd 3. 3.—5. Aufl. 630.
— A. W., L. van Beethovens Leben. Weitergef. v. H. Deiters. Bd 5. Hrsg. v. H. Riemann. 2.—4. Aufl. Anast. Neudruck 1908 573.
Thierfelder, F. Die visa der schwedischen Liederbücher des 16. und 17. Jahrh. und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen deutschen Liedpoesie 124.
— H. Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs 55, * dass. 401.
Thieß, F. Das Gesicht des Jahrhunderts. Briefe an Zeitgenossen 630.
Thomas-San Galli, W. A., Joh. Brahms. 5. Aufl. 344.
Tiersot, J. La musique dans la comédie de Molière 55 u. 285.
— Le Génie et la Pensée de César Franck 477 u. 630.
Törnudd, A. Kansakoulun lauluoppi [Gesanglehre der Volksschule] 57.
— Seminaarin lauluoppijakso [Gesangskursus des Seminariums] 57.
Toscanelli Altoviti Avila, A. Il liuto, con un cenno su le intavolature, del prof. B. Landini 55.
Touzé, M. Précis de musique intégrale. Tome 1: La Mélodie, ses lois, son évolution 285.
Tribel, A. Prose musicali. (Gesammelte Referate aus dem Triestiner „Il Piccolo della sera' 187.
Trojan, F. Das Theater an der Wien. Schauspieler und Volksstücke in den Jahren 1850—1875 573.
Tulenheimo, M., und Merikanto, O. Urut, niiden rakenne ja hoito sekä registreeranstaito [Die Orgel, ihre Konstruktion und ihre Pflege, nebst der Registrierungskunst] 56.

U

*Unger, H., Reger als Mensch. Heft II aus: M. Reger. Eine Sammlung von Studien 341.

V

Väisänen, A. O. Suomen kansan sävelmiän keräys. Vaiheet ja tulokset. [Geschichte und Resultate der Sammlung finnischer Volksmelodien] 57.

Valletta, J., Chopin. La vita, le opere. Ristampa 124.

Van der Straeten, E. The art of violoncello playing. 1. book 285.

Venezian, G. Teoria generale della musica. Vol. I 285.

Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz).
H. 9: L. Bronarski, Die Lieder der hl. Hildegard 181.
H. 10: E. Keßler, Über die leiterfremden Tonstufen im gregorianischen Gesang 571.

— des Beethovenhauses in Bonn. *II. Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 und seine erste Fassung. Erste vollständ. Veröffentlichung des Werkes ... mit Untersuchungen von H. J. Wedig 277.

— der Musik-Bibliothek P. Hirsch, Frankfurt a/M.
* 1. F. Caza, Tractato vulgare de canto figurato, Mailand 1492.
* 2. G. L. Conforto, Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi. Roma 1593 (? 1603).
Beide im Faksim. mit Übers. hrsg. v. J. Wolf 390f.
3. M. Friedländer, Neujahrsgrüße empfindsamer Seelen. Eine Sammlung von Liedern ... 1770—1800. Faksim. 623.

Verzeichnis der i. J. 1922 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. 71. Jg. 630.

Viardot s. Heritte-Viardot 344.

Vita musicale, La, dell'Italia d'oggi. Atti del 1mo Congresso italiano di musica, tenuto in Torino, 11.—16. ottobre 1921 55.

Vogler, E., Übers., s. Pantillon, G. 572.

Vriesländer, O., Carl Philipp Em. Bach. S. 174—191 in: Ganymed, Jahrbuch für die Kunst, 4. Bd 339.

Vuillermoz, E. Musiques d'aujourd'hui 478.

W

Wagenmann, J. H. Umsturz in der Stimmbildung (Lösung des Stimmbildungs- und Carusoproblems) 2. Aufl. 344 u. 573.

*Wagner, P. Einführung in die gregorianischen Melodien. Bd 3. Gregorianische Formenlehre 176.

— St. Gallen in der Musikgeschichte. In: S. Singer, Die Dichterschule von St. Gallen 285, * dass. 402.

— Rich. Der fliegende Holländer. Textbuch. Mit Einl. hrsg. v. E. Schmitz 285.

— Das Liebesverbot ... Text 285.

— Lohengrin. Text. Mit Einführung v. E. Istel 285.

— Die Meistersinger von Nürnberg. Text. Mit Einführung brsg. v. A. Prüfer 285.

— Parsifal. Text. Mit Einf. v. R. Sternfeld 285.

— Rienzi. Text. Mit Einf. v. G. von Ehrenstein 285.

— Der Ring des Nibelungen. Text. Mit Einltg. v. E. Schmitz 285.

— Tannhäuser. Ursprüngliche Fassung und Pariser Bearbeitung. Mit Einltg. v. E. Thari 285.

— Tristan und Isolde. Text. Mit Einf. v. W. Golther 285.

*— Mein Leben. Krit. durchgesehen eingeleitet und erläut. v. W. Altmann 630.

— Siegfried, Erinnerungen 344.

Waltershausen, Eb. von, Bearb., s. Kling, H. 185.

— H. W. v., Orpheus und Eurydike. Eine operndramaturgische Studie 631.

Weber, C. M. von. Euryanthe. Text. Mit Einführung v. O. Schmid 285.

— Der Freischütz. Text. Mit Einf. v. O. Schmid 285.

— Oberon. Text. Mit Einf. v. O. Schmid 285.

*— M. Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln 48.

*Wedig, H. J., Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 und seine erste Fassung. Erste vollständige Veröffentlichung des Werkes ... mit Untersuchungen. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn II) 277.

Wegelius, M. Konstnärsbrev [Künstlerbriefe]. Med inledning av O. Andersson. 2 Bde. 57.

Weingartner, F. Lebenserinnerungen 573, * dass. 631.

Weißmann, A., Verdi 344, * dass. 402.

— Chopin. 9.—10. Tsd. 632.

Wellesz, E. Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik. Liturgiegeschichtliche Forschungen 6. H. 573.

Werker, W. Studien über die Symmetrie im Bau der Fuge und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von J. S. Bach. (Abhandl. der sächs. staatl. Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut für Musikwiss. H. 3) 124, * dass. 461—466.

*Werner, A. Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrh. 48.

Westerby, H. The History of Pianoforte Music 125.

Wetz, R., Anton Bruckner. (Musiker-Biographien Bd 37) 402, * dass. 573.

Wichmann, E. Säveltaiteen suurmiehiä. Kaunokirjallisia kuvanksia. [Meister der Tonkunst. Literarische Schilderungen] I—III 57.

Wiedemann, E. Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften 66: Zur Geschichte der Musik. Unter Mitwirkung von Wilh. Müller in Freising. S.-A. 478.

Wilder, V. Mozart, l'homme et l'artiste 478 u. 632.

Wilson, Ch. Shakespeare and music 125.

Wissenschaft und Bildung. Nr. 186: H. v. d. Pfordten, Robert Franz 627.

Wohlfahrt, H. Wegweiser zum Komponieren für Musik-Dilettanten. 8.—10. Aufl. 125.

Wójcikówna, B. Szkice Muzykologiczne (Musikwissenschaftliche Skizzen: Polnische Tänze Johann Fischers von Augsburg. — Die Mickiewiczschen Balladen von Moniuszko. — Das Menuett in der Klaviermusik. — Vom Wert in der Musik. — Vom Musikhören) 125.

*Wolf, Joh., s. Caza, F. 390.

— s. Conforto, G. L. 345 u. * 391.

— Musikalische Schrifttafeln. 5. bis 8. Heft 287, 9. u. 10. Heft 632.

Wolff, C. A. H. Kurzgefaßte allgemeine Musiklehre. Neue, durchges. Aufl. (Reclam Nr. 3311) 125.

— E., und Petersen, C. Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart 125.

— Frau L., s. Nikisch, A. 340.

Wolter, P. Harmonielehre. Selbstunterrichtsbriefe, Methode Rustin. 7. Aufl. 1. Brief 285.

*Wolzogen, H. von, E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. (Die Musik, Bd 13/14) 187.

*Würz, R., Regers Persönlichkeit. Heft II aus: M. Reger. Eine Sammlung von Studien ... 341.

3

Zacharia, P. D. Die Musik der Griechen. Drei Vorträge (griech.) 344.
Zenger, M. Geschichte der Münchener Oper. Nachgelassenes Werk, hrsg. v. Th. Kroyer 632.
Zentner, W. Die deutsche Oper. Einführung und Überblick 285.
Zirato, B., und Key, P., Enrico Caruso. A biography 280 u. 626.
*Zöllner, H., s. Nikisch, A. 340.
Zuschneid, K. Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene, zugleich allgemeine Musiklehre. 2. u. 3. Teil 125.
Zuth, J. Volkstümliche Gitarrenschule 125.

Neuausgaben alter Musikwerke

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen)

A

Abert, H. s. Mozart, Leop., Notenbuch 286.
Adler, G. s. Muffat, Gottlieb 286.
*— s. Denkmäler d. Tonk. in Öst. XXV. Jg., 49. Bd 404.
— s. Ch. Straus, F. H. Biber, J. C. Kerll 636.
30 Arie Antiche della Scuola Napoletana, a 1 voce con Pianof., scelte, rived. ed armonizz. da M. Zanon 632.
Astorga, D. O. Trio, hrsg. v. Englebert 345.
Aubert, J. 3. Concerto f. Viol. u. [Orch.] Klav., hrsg. v. E. Borrel 345.

B

*Bach, J. Bernh. Erste Ouvertüre für Sologeige und Streichorchester. Part. mit Cemb. hrsg. v. A. Farcanu. (Die Kunst des Bachschen Geschlechts Bd I) 187.
— J. Christian, Zwei Stücke ... für Klavier bearb. v. R. Sondheimer 633.
*— J. Nic. Messe in e moll Ausg. f. d. prakt. Gebr. v. B. Junk. (Die Kunst des Bachschen Geschlechts Bd II) 187.
*— „Der Jenaische Wein- und Bierrufer." Komisches Singspiel. Für d. Aufführung bearb. v. F. Stein. (Die Kunst des Bachschen Geschlechts Bd III) 187.
— J. Seb. Matthäus-Passion. Faksimile-Ausg. der Handschrift im Besitz der Preuß. Staatsbibliothek 286.
— Klavierwerke. Busoni-Ausgabe. Bd X, XXII, XXIII, XXV 632.
— Orgelwerke, hrsg. v. P. Homeyer u. W. Eckardt. Bd 4. 45 Choralvorspiele (Eckardt); Bd 5. Orgelwerke manualiter (Eckardt) 345.
— Kantate Nr. 160 Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Kl.-A. mit Text v. O. Schröder. Veröffentl. d. Neuen Bachgesellschaft, Jg. XXIII, 1. H. 574.
*Bach, W. Friedemann, „Heilig, heilig ist Gott" für 4st. gem. Chor, 2 Tromp., Pauken, Streichorch. u. Orgel. Part. (Perlen alter Gesangsmusik ... bearb. u. hrsg. v. A. Schering Nr. 1) 633.
*Bartoli, R., s. Composizioni Vocali 634.
*Becking, G. s. Hoffmann, E. T. A. 347.
*Beethoven, L. van, op. 27 Nr. 2. hrsg. v. H. Schenker in: Musikal. Seltenheiten Bd. I 286.
Benvenuti, G., s. Milanuzzi, C. 405.
— s. Falconieri, A. 478.
Béon, A., s. Milandre 478.
*Biber, H. F. Missa Sancti Henrici. Hrsg. v. G. Adler. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXV, Bd 49) 404.
— H. F. Requiem für Soli, Chor, Orch. In: Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. 30, T. 1, Bd 59. Vorwort v. G. Adler 636.
Blümml, E. K., s. Hafner, Ph. 404.
Boccherini, L. Tre Sonate per Violoncello e Pianoforte. Revis. di G. Crepas e M. Zanon 478.
*— Quintett Es dur op. 12 Nr. 2 (1773) für 2 Viol., Viola, 2 Vc.; Sinfonie C dur op. 16 Nr. 3; Largo aus op. 12 Nr. 1 für Streichquintett. Sämtlich hrsg. und mit allen Vortragszeichen versehen v. R. Sondheimer 633.
Boghen, F., s. Maestri Italiani 345 u. 574.
— s. Frescobaldi, G. 478.
— s. Tartini, G. 575.
— s. Veracini 575.
Borrel, E., s. Aubert, J. 345.
*Brahms, J. Drei Lieder, hrsg. v. M. Kalbeck in: Musikal. Seltenheiten Bd III 287.
Bridge, F. s. Byrde, W. 125.
Buck, P. C., s. Taverner, J. 405.
Bull, J. und Gibbons, O. Compositions for Virginal ed. for the Pianoforte from the mss. 478.
Busoni F., s. Bach, J. S. 632.
— s. Mozart, W. A. 635.
— s. Paganini-Liszt 636.
Byrd, W. O God, whom our offences have displeased; Prevent us, O Lord; Victimae Paschali; Magnificat; Nunc dimittis (5 v.) (Tudor Church Music) 189.
Byrde, W., and others. Sacred Motets or Anthems for four or five voices. Ed. by Sir F. Bridge 125.

C

Canzionere Popolare Jtaliano, hrsg. v. E. Oddone. Vol. 2do 634.
— veneziano settecentesco. 50 Canzoni da Battello. Scelta, revisione e armonizzazione di M. Zanon 187.
Cilèa, F., s. Leo, L. 125.
Clavicembalisti Italiani. Voll. I e II. Composizioni scelte, rivedute, diteggiate coi segni dinamici per l'accentuazione degli abbellimenti, da M. Vitali 125.
*Composizioni Vocali Polifoniche a 2, 3 e 4 voci sole dei sec. XVI e XVII. Raccolte e trascritte in notazione moderna da R. Bartoli 634.
Crepas, G., s. Bocherini, L. 478.

D

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. *Jg. XXV, Bd 49: Messen von H. Biber, H. Schmelzer, J. C., Kerll. Hrsg. v. G. Adler 404.
*Jg. XXVIII, 1, Bd 55: J. E. Eberlin, Oratorium: Der blutschwitzende Jesus. Nebst Anhang: Stücke aus andern Oratorien. Bearb. v. R. Haas 345.
*Jg. XXVIII, 2, Bd 56: Wiener Tanzmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrh.: J. H. Schmelzer, J. J. Hoffer, A. Poglietti ... Bearb. v. P. Nettl 349.
Jg. XXIX, Bd 57: Cl. Monteverdi, Il Ritorno d'Ulisse in patria. Bearb. v. R. Haas 286.
Jg. XXIX, Bd 58: Gottlieb Muffat, 12 Toccaten und 72 Versetl für Orgel und Klavier. Eingeleitet v. G. Adler 286.

Jg. XXX, 1, Bd 59: Drei Requiem für Soli, Chor, Orch. aus dem 17. Jahrh. Ch. Straus, F. H. Biber, J. C. Kerll. Mit Vorwort v. G. Adler 636.
Jg. XXX, 2, Bd. 60: Ch. W. Gluck, Werke Bd 2: Don Juan. Pantomimisches Ballet ... bearb. v. R. Haas 635.
*Deutsch, O. E. s. Schubert, Fr. 287.

E

*Eberlin, J. E. Oratorium: Der blutschwitzende Jesus. Nebst Anhang: Stücke aus anderen Oratorien. Bearb. v. R. Haas. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 1, Bd 55) 345.
Eckardt, W., s. Bach, J. S. 345.
Englebert, Hrsg. s. Astorga 345.
Erbe, K. s. Pachelbel, J. 349.

F

Falconieri, A. 17 Arie a una voce con acc. di Pianoforte di G. Benevenuti 478.
*Fareanu, A., s. Bach, Joh. Bernh. 187.
Fellowes, E. H., s. Taverner, J. 405.
Frescobaldi, G. Partite. — Correnti per Clavicembalo e Pianoforte. Raccolte, rived. ed illustr. da F. Boghen 478.

G

Gabrieli, A. Due Madrigali a 3 voci, traser. in Partitura moderna da M. Zanon 188.
Gay, J. The Beggars Opera. Introd. by O. Doughty 347.
Gibbons, O., und Bull, J. Compositions for Virginal edit. for the Pianoforte from the mss 478.
Giuliani, M. in: Klassiker der Gitarre, H. 1—4, 6, 8, 9, hrsg. v. J. Zuth 348.
Gluck, Ch. W. Werke Bd 2. Don Juan. Pantomimisches Ballet. Entworfen v. G. Angiolini, bearb. v. R. Haas. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXX, T. 2, 60. Bd 635.

H

Haas, R. s. Monteverdi, Cl. 286.
*— s. Eberlin, J. E. 345.
— s. Gluck, Ch. W. 635.
*Händel, G. F. Julius Caesar, Oper in 3 Akten, für die deutsche Bühne bearb. v. O. Hagen. Klav.-A. 403.
— Orchesterkonzerte. Nr. 25. Wassermusik ... nach den Quellen revid. u. für den prakt. Gebrauch bearb. v. M. Seiffert. Part. 635.
*Hafner, Ph. Scherz und Ernst in Liedern. Neu hrsg. u. eingel. v. E. K. Blümml 404.
*Hagen, O., Bearb., s. Händel, Julius Caesar 403.
*Harms, G., s. Lübeck, V. 574.
Hasse, J. A. Euristes. Ouvertüre f. d. prakt. Gebrauch bearb. v. A. Schering 347.
*— Miserere (Ps. 51 c moll, 1728) f. 4stimm. Frauenchor, Sopran- und Altsoli, Streichinstr. u. Orgel. Bearb. u. hrsg. v. A. Schering 478.
*Haydn, J. 12 schottische Volkslieder, hrsg. v. E. Mandyczewski in: Musikal. Seltenheiten Bd II 287.
— Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausg. Serie 16. Kantaten und Oratorien. Bd. VI/VII. Die Jahreszeiten. Revid. v. E. Mandyczewski. Part. 635.
Hirschberg, L. s. Loewe, C. 349.
*Hoffer, J. J. Tanzmusik. Bearb. v. P. Nettl. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56) 349.
*Hoffmann, E. T. A. Musikalische Werke, hrsg. v. G. Becking. Bd 1: Vier Sonaten für Pianoforte 347.
Hoffmann von Fallersleben, H. Das Lied der Deutschen. Melodie nach J. Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser". Arrangiert f. d. Singst. mit Begl. des Pianof. oder der Gitarre. Hamburg 1841. Faksim. Neudruck 574.
Holst, G., s. Purcell, H. 125.
Homeyer, P., s. Bach, J. S. 345.

J

Indy, V. d', s. Vivaldi, A. 349.
Jöde, F. Alte Madrigale und andre a cappella-Gesänge für gemischten Chor aus dem 16. und dem Anfange des 17. Jahrh. 2. verb. Aufl. 478.
*Junk, V., s. Bach, Joh. Nic. 187.

K

*Kalbeck, M. s. Brahms 287.
*Kerll, J. C. 2 Messen, hrsg. v. G. Adler (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXV, Bd 49). 404.
— Requiem für Soli, Chor, Orch. In: Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. 30, T. 1, Bd 59. Vorwort v. G. Adler 636.
Klassiker der Gitarre, hrsg. v. J. Zuth. H. 1—10 [Werke v. M. Giuliani, L. Legnani, W. Matiegka 348.
Koraalikirja. Suomen VIII. Kirkolliskokonksen Asettaman Virsikirjakomitean ... Soinnuttanut J. Krohn 635.
Krohn, J., s. Koraalikirja 635.
Kunst, Die, des Bachschen Geschlechts. * Bd I: Joh. Bernh. Bach, Erste Ouvertüre für Sologeige und Streichorchester. Part. mit Cemb. hrsg. v. A. Fareanu 187.
*Bd II: J. Nic. Bach, Messe in e moll. Ausg. f. d. prakt. Gebrauch v. V. Junk 187.
*Bd III: J. Nic. Bach, Der Jenaische Wein- und Bierrufer. Komisches Singspiel. Für die Aufführung bearb. v. F. Stein 187.

L

László, S. s. Scarlatti, D. 349.
Leclair le Cadet, 6. Sonate f. Viol. u. Baß, hrsg. v. L. Vallas 349.
Legnani, L. in: Klassiker der Gitarre H. 1, 5, 7, hrsg. v. J. Zuth 348.
Leo, L. Concerto per Violoncello in Re maggiore, riveduto e ridotto con accomp. di pianoforte dal prof. F. Ciléa, con interpretazione violoncellistica del prof. S. Viterbini 125.
Liszt, F. Musikalische Werke. Revid. v. P. Raabe. VII. Einstimm. Lieder und Gesänge. III. Bd. Nebst Anhang 635.
— s. Paganini 636.
Loewe, C. Weltliche Chöre in 3 Bänden. Zum erstenmal gesammelt u. hrsg. v. L. Hirschberg. II. Bd (op. 42, 79—82) 349.
Longo, A., s. Scarlatti, A. 125.
*Lübeck, V. Musikalische Werke. Hrsg. ... v. G. Harms 574.

M

Maestri Italiani, Antichi. Partite e Correnti per pianoforte. Hrsg. v. F. Boghen 345 u. 574.
Malipiero, G. F., s. Monteverdi, C. 575.
*Mandyczewski, E. s. Haydn, J. 287.
— s. Haydn, J. 635.
Marcello, B. Sonate A-dur f. Violoncell u. Baß, hrsg. v. F. Pollain 349.
Matiegka, W. Serenade f. Flöte, Viola und Gitarre op. 26, in: Klassiker der Gitarre, H. 10, hrsg. v. J. Zuth 349.
Milandre. Suite en re pour Viole d'amour et Clavecin, harmon. par A. Béon 478.

Milanuzzi, C. 22 Arie a una voce con accomp. di pianof. di G. Benvenuti 405.
Monteverdi, Cl. Il Ritorno d'Ulisse in patria. Mit deutscher Übersetzung und ausgesetztem Bc. Bearb. v. R. Haas. Denkm. d. Tonk. in Öst. XXIX. Jg., 57. Bd 286.
— Orfeo. Nach dem Original-Ms mit Ausarbeitung des Bc. hrsg. v. G. F. Malipiero 575.
Morley, Th. Nolo mortem peccatoris, 4v. (Tudor Church Music) 189.
Mozart, Leop. Notenbuch seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu dessen 7. Namenstag (1762) geschenkt. Zum erstenmal veröff. v. H. Abert 286.
— W. A. Fantasie für eine Orgelwalze. [Werk 608.] Für 2 Klaviere bearb. v. F. Busoni 635.
Muffat, Gottlieb, 12 Toccaten und 72 Versetl für Orgel und Klavier. Eingeleitet von G. Adler. Denkm. d. Tonk. in Öst. XXIX. Jg., 58. Bd 286.

N

Nachèz, T. s. Vivaldi, A. 349.
*Narváez, L. de, El Delphin de Música 1538. Colección de Vihuelistas Españoles del S. XVI; Cuad. I. Estudio y transcripción de las ediciones originales por Ed. M. Torner 635.
*Nettl, P. s. Tanzmusik, Wiener 349.

O

Oddone, E., s. Canzionere 634.
Orden und Regel, Der Minne. 6 alte Minnesängerlieder ... für eine Singst. m. Klavierbegl. gesetzt v. O. Ursprung 349.
*Orgel-Werke berühmter Meister, hrsg. v. G. Ramin 405.

P

Pachelbel, J. Fuge in e moll f. Orgel bearb. v. K. Erbe 349.
Paganini-Liszt. Arpeggio-Etüde Nr. 4. Eine Transkription-Studie v. F. Busoni 636.
Perinello, C., s. Pescetti, G. B. 188 u. *636.
— s. Rutini, G. 188 u. *636.
*Perlen alter Gesangsmusik, geistlich und weltlich, für den praktischen Gebrauch bearb. u. hrsg. v. A. Schering.
Nr. 1. Friedem. Bach, „Heilig, heilig ist Gott", für 4st. gem. Chor, 2 Tromp., Pauken, Streichorch. u. Org. Nr. 3. J. H. Schein, „Mach' dich auf, werde Licht", für 2 Solost., Chor, Instr. u. Org. 633.
Pescetti, G. B. Sonata per Cimbalo. Ediz. rived. e corretta da C. Perinello 188, * dass. 636.
*Poglietti, A. Tanzmusik. Bearb. v. P. Nettl. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56) 349.
Pollain, F. s. Marcello, B. 349.
Polo s. Tartini, G. 575.
Purcell, H. The Gordian Knot Untied. Suites Nos. 1 and 2 for Strings. Ed. by G. Holst. Scores 125.
— Works, vol. XXII: Catches, Rounds, Two-part and Three-part songs 188.
— Hornpipe, f. Pianof. revid. v. A. Siloti 349.

R

Raabe, P., s. Liszt, F. 635.
*Ramin, G. s. Orgel-Werke 405.
Rutini, G. Sonate per Cimbalo. Ediz. rived. e corretta per Pianof. da C. Perinello 188, * dass. 636.

S

Scarlatti, A. Composizioni per Clavicembalo, scelte, ordinate, rivedute e diteggiate da A. Longo 125.
— D. Klavierstück Adur. Konzertbearb. v. S. László 349.
*Schauerté, G. Jubilate Deo. Geistliche Frauenchöre aus der klassischen Zeit der Vokalpolyphonie 286.
*Schein, J. H. „Mach' dich auf, werde Licht". Geistliches Konzert für 2 Solost., Chor, Instr. u. Orgel. (Perlen alter Gesangsmusik ... bearb. u. hrsg. v. A. Schering. Nr. 3) 633.
*Schenker, H. s. Beethoven 286.
Schering, A. s. Hasse, J. A., Euristes 347.
*— s. Hasse, J. A., Miserere 478.
*— s. Perlen alter Gesangsmusik 633.
*Schmelzer, J. H. Tanzmusik. 2 deutsche Lieder. Bearb. v. P. Nettl. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56) 349.
*— Missa nuptialis. Hrsg. v. G. Adler. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXV, Bd. 49) 404.
*Schubert, Fr. Die fünf ersten Lieder, hrsg. v. O. E. Deutsch in: Musikal. Seltenheiten Bd IV 287.
*Schütz, H. Kläglicher Abschied von der Churfürstl. Grufft zu Freybergk / In welche ... Frau Sophia, Hertzogin zu Sachsen .. 28. Januarii 1623 ... begraben worden. Faksimiledruck. Mit Geleitwort v. Joh. Wolf 478.
Seiffert, M., s. Händel, G. F. 635.
*Seltenheiten, Musikalische. Wiener Liebhaberdrucke. Bd I: Beethoven op. 27 Nr. 2, hrsg. v. H. Schenker. II. Haydn, 12 schottische Volkslieder, hrsg. v. E. Mandyczewski. III: Brahms, 3 Lieder, hrsg. v. M. Kalbeck. IV: Schuberts 5 erste Lieder, hrsg. v. O. E. Deutsch 287.
Siloti, A. s. Purcell, H. 349.
Sondheimer, R., s. Bach, J. Christian 633.
*— s. Boccherini, L. 633.
*— s. Stamitz, J. 633.
Stahl, W. s. Weihnachtsstücke 348.
*Stamitz, J. Quartett B dur für 2 Viol., Viola u. Bc. Hrsg. u. mit allen Vortragszeichen versehen v. R. Sondheimer 633.
*Stein, F., s. Bach, Joh. Nic. 187.
Straus, Ch. Requiem für Soli, Chor, Orch. In: Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. 30, T. 1, Bd. 59. Vorwort v. G. Adler 636.

T

Tagliacozzo, s. Tartini, G. 575.
— s. Veracini 575.
*Tanzmusik, Wiener, in der 2. Hälfte des 17. Jahrh.: J. H. Schmelzer, J. J. Hoffer, A. Poglietti. Nebst Anhang: A. Partita ex Vienna. B. 2 deutsche Lieder v. J. H. Schmelzer. Bearb. v. P. Nettl. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56) 349.
Tartini, G. 4 Sonate per Violino e Pianof. Hrsg. v. Tagliacozzo und Boghen 575.
— 6 Sonate per Violino coll' accomp. di Pianof. Hrsg. v. Polo 575.
Taverner, J., edited by A. C. Buck, E. H. Fellowes and others. (Tudor Church Music, Vol. I) 405.
*Torner, E. M., s. Narváez, L. de 635.
Tudor Church Music. Morley: Nolo mortem peccatoris (4v); Byrd; 5 fünfstimmige Stücke 189.
— Vol. I. J. Taverner. 1495—1540. Ed by P. C. Buck, E. H. Fellowes and others 405.

U

Ursprung, O. s. Orden und Regel 349.

B

Vallas, L. s. Leclair le Cadet 349.
Veracini, Sedici Pezzi per Violino e Pianof. Hrsg. v. Tagliacozzo und Boghen 575.
Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jg. XXIII, H. 1: J. S. Bach, Kantate Nr. 160. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Kl.-A. mit Text v. O Schröder 574.
— des Fürstl. Instituts für musikwissenschatliche Forschung zu Bückeburg. Reihe 2, Veröff. 2: J. Wolf, Musikalische Schrifttafeln, 5.—8. Heft 287, 9. u. 10. H. 632.
Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek P. Hirsch. 2. G. L. Conforto, Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi, Roma 1593 (? 1603). Im Faksim. mit Übers. hrsg. v. J. Wolf 345.
Vitali, M., s. Clavicembalisti Italiani 125.
Viterbini, S., s. Leo, L. 125.
Vivaldi, A. Concerto G dur (Nr. 3). — Concerto B dur (Nr. 4). Beide für Viol. Streichorch. u. Orgel bearb. v. T. Nachèz. Beide auch f. Viol. u. Klav. 349.
— Sonate en Concerto für Viol. u. Baß, hrsg. v. V. d'Indy 349.

W

Weihnachtsstücke, Klassische, für Klavier 2händig. Gesammelt u. bearb. v. W. Stahl 348.
Wolf, Joh. Musikalische Schrifttafeln. 5.—8. Heft. (Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts f. musikwiss. Forsch. zu Bückeburg, Reihe 2, Veröff. 2) 287, dass. 9. u. 10. H. 632.
*— Geleitwort, s. Schütz, H. 478.

Z

Zanon, M., s. Canzionere 187.
— s. Gabrieli, A. 188.
— s. Boccherini, L. 478.
— s. 30 Arie 632.
Zuth, J. s. Klassiker der Gitarre 348.

Referenten der „Bücherschau"

A

Albert, H. (Lach) 280, (Riemann) 283.

B

Bücken, E. (Mies) 626.

E

Eickhoff, P. (K. Fuchs) 568.
Einstein, A. (Almanach-Bosse) 338 (de Angelis) 49, (Brandes) 622, (F. Caza-J. Wolf) 390, (Conforto-J. Wolf) 391, (E. W. Engel) 278, (Erpf) 181, (Friedländer) 53, (Goldmark) 624, (Haböck) 393, (Huneker) 278, J. Korngold 280, Kretzschmar 475, (Locher-Dobler) 476, (Monaldi) 340, 627, (Leop. Mozart-Paumgartner) 282, (E. H. Müller) 123, (Nikisch) 340, (Ochs) 397, (Reichert) 626, (Schurig) 629, (H. Schwarz) 477, (Spoerri) 401, (Stendhal) 284, (P. Wagner) 402, (R. Wagner-Altmann) 630, (Wedig) 277, (Weingartner) 631, (Weißmann) 402, (Wetz) 573, Wolzogen 187.

F

Ficker, Rudolf (Jahrbuch Peters) 279.
Fischer, Kurt (C. P. E. Bach-Niemann) 338.

G

Göhler, G. (F. M. Anton) (W. O. Döring) 50.

H

Hasse, K. (Galston) 569, (Reger-Sammlung) 341, (Reger-Brevier) 343.

K

Kinsky, G. (Lütgendorff) 395.
Krohn, J. (Klemetti) 571.
Kroll, E. (Seidl) 572.

L

Lach, R. (Istel) 625, (Sammelbände f. vergl. Musikwiss.) 397.
Lewicki, E. (Schiedermair) 399.

M

Mayer, L. K. (Jaques-Dalcroze) (Kapp) 394.
Moos, P. (Bie) 621, (Grunsky) 624, (Schäfke) 628.

R

Nettl, P. (Decsey) 474.
Roth, H. (Rolland) 284.

S

Sachs, C. (Norlind) 476.
Schünemann, G. (Werker) 461.
Sondheimer, R. (Engländer) 392.
Strobel, H. (A. Aber) (F. Stein) (M. Weber), (A. Werner) 48, (M. Arend) 276.

W

Wagner, P. (Fleischer) 560, (Idelsohn) 182.
Wallner, B. A. (Enchiridion-Hans Hofmann) 53.
Werner, Th. W. (Aber) 48, (Biehle) 390, (Drömann-Röckel) 180, (Friedländer) 623, (Klatte) 394, (Müller-Blattau) 340, (Schering) 399, (H. Thierfelder) 401.
Wolf, J. (P. Wagner) 176.

Referenten der „Neuausgaben alter Musikwerke"

E

Einstein, A. (Friedem. Bach-Schering) 633, (Biber, Schmelzer, Kerll-Adler) 404, (Boccherini-Sondheimer) 633, (Composizioni voc.) 634, (Eberlin-Haas) 345, (Hasse-Schering) 478, (V. Lübeck-Harms) 574, (Narváez-Torner) 635, (Orgelwerke-Ramin) 405, (Pescetti-Perinello), (Rutini-Perinello) 636, (Schauerté) 286, (Schein-Schering) 633, (H. Schütz-J. Wolf) 478, (Mus. Seltenheiten) 286, (Stamitz-Sondheimer) 633, (Wiener Tanzmusik-Nettl) 349.

H

Haas, R. (Hafner-Blümml) 404.

K

Kroll, E. (E. T. A. Hoffmann-Becking) 347.

L

Lach, R. (Kunst des Bachschen Geschlechts I—III) 187.

S

Spitta, Heinr. (Händel-Hagen) 403.

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft 5. Jahrgang Oktober 1922

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum siebenjährigen Kriege

Von

Fritz Reuter, Leipzig

Über die erste Periode der Leipziger Oper, die im Jahre 1720 ihr Ende fand, ist schon mehrfach gearbeitet worden[1]. Diese Periode stellt ein Stück Operngeschichte Deutschlands dar, das siebenundzwanzig Jahre hindurch eine große Stetigkeit zeigt und einen Abschluß aufzuweisen hat. Ganz anders ist die Operngeschichte Leipzigs für die nächsten Jahre beschaffen, wir stehen hier einer Übergangszeit gegenüber, wo uns auch die Akten oft nicht Auskunft geben, ob überhaupt gespielt worden ist. So können wir in den meisten Fällen noch weniger angeben, wann und was gespielt wurde.

Ernst Gottlob Sartorio, der Sohn des bekannten Erbauers des ersten Opernhauses, machte im Jahre 1722 noch einen letzten Versuch, der Stadt eine ständige Oper zu schaffen, indem er im Mai des genannten Jahres mit einem Italiener Peruzzi einen Vertrag[2] abschloß. Danach wollte Peruzzi, in dem wir wahrscheinlich den Opernsouffleur aus Dresden sehen, von 1722 bis 1725 italienische Opern in dem noch stehenden, wenn auch sehr baufälligen Opernhause spielen. Von der Verwirklichung dieses Planes erfahren wir indessen nichts. Es ist daher anzunehmen, daß sich Schwierigkeiten einstellten, die das geplante Unternehmen scheitern ließen.

Da es in der Folgezeit in Leipzig ein Opernhaus nicht mehr gab, so führte man Opern auch öfter ohne Darstellung in konzertmäßiger Wiedergabe auf. Das vom Director musices der Neuen Kirche, Schott, geleitete Collegium musicum veranstaltete während der Jubilatemesse des Jahres 1720 eine Abendmusik mit einem musikalischen Drama unter dem Titel „Der richtende Paris", wobei der König und

[1] Fritz Berend, Nic. Adam Strungk, Diss.; Gust. Friedr. Schmidt in der Sandberger-Festschrift; des Verfassers Diss.: Gesch. d. deutschen Oper in Leipzig (1693—1720).

[2] Leipziger Ratsarchiv XXIV 7a.

noch andere Angehörige des Hofes anwesend waren[1]. Die nächste derartige Aufführung wird uns von Grenser aus dem Jahre 1724 berichtet. Zum Empfang des neuen Gouverneurs der Stadt, des Grafen von Flemming, brachte man ihm am 31. Juli ein „schön Drama Musicum" dar, das „den eifersüchtigen Mars über das Vergnügen der Pallas" vorstellte. Bachs Schaffen auf dem Gebiete der Kantatenkomposition ist stark durch solche Aufführungen angeregt worden. Er schuf eigens für das Collegium musicum mehrere Kantaten und leitete die Aufführungen persönlich. Doch gehören diese konzertmäßigen Aufführungen schon nicht mehr in eine Geschichte der Oper, da zur Oper stets die Darstellung auf der Bühne gehört. Wie schon angedeutet, waren sicher auch die meisten der in Betracht kommenden Werke hyer Gattung nach keine eigentlichen Opern, sondern Kantaten.

Die Volloper fand in der Folgezeit ihre Pflege durch wandernde Operntruppen meist italienischer Nationalität. In der Zeit von 1720 bis 1732, wo keine Opern aufgeführt wurden, nahm naturgemäß das Interesse am Schauspiel zu. Die Schauspieler selbst waren geschickt genug; sie nahmen ihren Vorteil wahr und befriedigten das Opern liebende Publikum einigermaßen durch Intermezzi, die während der Pausen der Schauspiele gegeben wurden.

Diese Praxis übten fast alle Schauspielertruppen, die damals Leipzig besuchten Sie spielten für gewöhnlich auf dem Boden über den Fleischbänken in der Reichsstraße oder im Reithause. Beide Lokale waren nur während der Meßzeiten an Schauspielertruppen vermietet, die nach Art der englischen Komödianten auf einem schnell aufgerichteten Gerüst ihre Vorstellungen gaben. Das Reithaus ließ der Besitzer von Zotens Hofe, ein juris practicus Gottlieb Hennig, bauen, nachdem im Jahre 1700 das alte Kornhaus im Brühl, dessen gewölbtes Erdgeschoß bis dahin als Reithaus gedient hatte, abgebrochen worden war[2]. Nach dem Berichte der geschworenen Ratsbaugewerken war dieses Reithaus „im Lichten 29 Ellen 15 Zoll lang und 23 Ellen 15 Zoll in Balken tief, mit hölzernen Riegelwänden, darauf Schwellen gesetzt sind, und nur von einem Geschoß, das im Säulenwerk $8\frac{1}{2}$ Ellen hoch". Dieses Gebäude, von dem sich leider keine Ansicht ausfindig machen ließ, brachte seinem Besitzer viel Geld ein; denn erst im Jahre 1717 baute der Rat auf Drängen des Kurfürsten ein neues Reithaus am Rannischen Tore. Die Inhaber von Zotens Hofe vermieteten nun ihr Reithaus, das als solches nicht mehr benutzt wurde, an Schauspieler und andere Personen, die Leipzig zu den Messen besuchten. Aus den Standgeldrechnungen lassen sich die Vorstellungen im Fleischhause von 1665 bis 1741 nachweisen. Im Jahre 1719 wurde das erste Mal das alte Reithaus in Zotens Hof zu Schauspielzwecken benutzt. Zum zweiten Male finden wir es im Jahre 1739 gebucht. Dann folgen ziemlich regelmäßige Einträge von 1741—1743, ganz regelmäßige von 1749 bis 1755 und von 1763—1768. Für die Jahre 1743—1749 ist der Ort nicht genannt. Wustmann (a. a. O. S. 259ff.) nimmt mit Bestimmtheit an, daß auch während dieser Jahre die Aufführungen in Zotens Hofe stattfanden.

Da für die Entwicklung des deutschen Schauspiels Leipzig als Hauptstation festzuhalten ist, und da sich auch in der Folgezeit die Geschichte der Leipziger Oper nicht

[1] Gust. Wustmann, Quellen z. Gesch. Leipzigs, Leipzig 1889, S. 523ff.

[2] Diese Nachricht und die folgenden aus Grenser (a. a. O.).

von der des Schauspiels trennen läßt, wenn kein Gebiet zu kurz kommen soll, so seien im folgenden kurz die hauptsächlichsten Schauspielertruppen angeführt.

Das Leipziger Ratsarchiv bewahrt unter den Akten sub XXIV A_1 einige Gesuche der berühmten Velthenschen „Bande" um Spielerlaubnis. Davon stammt das früheste aus dem September des Jahres 1683. Während der nächsten Jahre ist die Velthensche Bande, wie man die Schauspielertruppen ohne Herabsetzung nannte, noch öfter in Leipzig gewesen. Nach Velthens Tode führte seine Witwe, Elisabeth, das Unternehmen von Neujahr 1698—1708 fort. In der Folgezeit besucht die ehemalige mecklenburgische „Hoff-Comoedianten"-Truppe von Joh. Casp. Hake Leipzig. Auch dessen Witwe und Erben führen die Gesellschaft von 1723—27 weiter. Aus dieser Zeit stammt ein köstlicher Dresdener königlicher Befehl vom 25. Januar 1726 gegen unanständige Kleidung. Es wurde darin „das Tabaksrauchen und das Erscheinen in Schafpelzen den Zuschauern bey den Schauspielen" verboten[1].

Von Ostern 1727—1749 erlebt die Leipziger und damit die deutsche Schauspielkunst ihren Aufstieg unter dem Neuberschen Ehepaar. Aus dem Kabinettserlaß aus Dresden vom 5. April 1728, worin den Neubers „gnädigst erlaubet, iezige Oster-Meße in Leipzig zu agiren, und darbey die benöthigte Musique zu gebrauchen", darf man aus der Erwähnung der Musik schließen, daß auch bei dieser Truppe das Intermezzo einen Platz im Spielplan hatte. Aus dieser Periode ist der früheste Leipziger Theaterzettel noch erhalten. Er liegt handschriftlich, wahrscheinlich aber nur in einer späteren Abschrift, im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig und ist datiert vom 16. Januar 1733. Bis zum Jahre 1734 spielte Neuber, ohne durch Konkurrenz Einbuße erleiden zu müssen. Er schlug seine Bühne in der heutigen Reichsstraße auf dem Boden des Fleischhauses auf, das sich an der Stelle befand, wo sich heute das Gebäude des Burgkellers erhebt. Zu Michaelis 1737 wurde Neuber durch die Truppe Joseph Ferdinand Müllers verdrängt, und seit dieser Zeit wich der günstige Stern von dem Künstlerehepaar. Sie mußten sich bis an ihr Lebensende unter den kärglichsten Verhältnissen um das liebe Brot herumschlagen.

In die Neubersche Zeit hinein fällt der erste Bericht von der Anwesenheit einer italienischen Operngesellschaft. Die Brüder Angelo und Pietro Mingotti kamen dem Bedürfnis des Opern liebenden Publikums sehr mit ihren wandernden Operntheatern entgegen. Die deutsche Oper nimmt ja im 18. Jahrhundert immer mehr ab und verschwindet schließlich ganz. Diesen Italienern gebührt das Verdienst, uns Deutschen die italienische Oper durch erstklassige Kräfte vermittelt zu haben. War doch kein Geringerer als Gluck einige Zeit Kapellmeister dieser Truppe. Angelo Mingottis Gesuch[2] um Spielerlaubnis für die Leipziger Michaelismesse 1732 sei im Wesentlichen hier wiedergegeben, da sich noch in neueren Arbeiten die Behauptung finden läßt, in den Leipziger Archiven sei über diesen Aufenthalt eines Mingotti kein Aktenmaterial nachzuweisen[3]. Nach der damals üblichen langen Anrede heißt es:

> . . . geruhen hochgeneigt, Ihnen hierdurch gehorsamst vortragen zu laßen, welchergestalt ich nebst einer ansehnlichen Compagnie Italienischer Operisten, welche ordentl. in der Stadt Praag befindlich und von Kayßerl. Stadthalterey daselbst bestandig zu agiren privilegiret ist, künff-

[1] Grenser a. a. O.
[2] Leipziger Ratsarchiv XXIV A_5.
[3] E. H. Müller, Die Mingottischen Opernunternehmungen 1732—1756. Diss. Lpz. 1915, S. 7.

tige Michaelis c. a. gel. Gott anhero nacher Leipzig zu begeben, und hieselbst Italienische Opern mit gewöhnl. Vocal- und Instrumental-Music öffentlich zu repraesentiren, vorhabens bin.

Wann nun zuförderst Ew. HochEdl. u. Hochw. Herr. hohe permission hierzu vonnöthen seyn will, Alß gelanget an dieselben meine unterthänig gehorsames Bitten Sie wollen uns, daß wir zu ermeldter Zeit, alß nehml. Michaelis dieses Jahres anhero kommen, und so wohl in der Meße, alß auch damit wir die zu diesen Wercke erforderlichen großen Kosten . . . so wohl auch zu Aufrichtung einer Bude vor dem Peters-Thore alhier, hinlänglichen und wenigstens 54 Ellen in der Länge und 27 En in der Breite haltenden Platz einzuräumen.

. . . . . .

Leipzig
den 2. April. 1732.

Angelo Mingotti
Directeur

Der Rat hat dieses Gesuch durch folgenden Zusatz bewilligt:

„R. auf einen Versuch und Impetrantens Kosten die praesentirung der Opera in Meßzeiten ausgeschloßen der Sonnabende und Sonntage zu gestatten".

Da das Standgeld nach den Rechnungen vom Jahre 1732 zum ersten Male von einer Bude vor dem Peterstore gezahlt wurde, so hat Angelo Mingotti, denn nur um dessen im Gesuch erwähnte Bude kann es sich hier handeln, Opernvorstellungen in Leipzig gegeben. Leider sind uns die Namen der Werke, die gespielt wurden, nicht bekannt.

Neuber ist der erste Schauspielunternehmer, der versuchte, die Zeit der üblichen Spielerlaubnis zu durchbrechen. Es war ursprünglich nur zu Meßzeiten gespielt worden. Man begann die Vorstellungen eine Woche vor der Messe und hörte eine Woche danach auf. In jeder der drei Wochen wurde fünfmal gespielt; denn an Sonnabenden und Sonntagen durften wegen der Kirche keine Vorstellungen stattfinden. Neuber gibt nun nach der Michaelismesse 1738 im ganzen noch Vorstellungen an einunddreißig Tagen. Auch nach der Ostermesse 1741 bleibt er in Leipzig und spielt im Sommer dreißigmal. Nach der Michaelismesse desselben Jahres finden dreizehn Aufführungen statt. Ähnlich richtet er die Spielzeiten im Jahre 1742 ein, wo den Leipzigern im ganzen hundertsechsundzwanzig Vorstellungen geboten wurden. — Für uns bedeutet diese Zunahme einen Schritt weiter zum ständigen Theater, wenn auch Neuber davon noch sehr weit entfernt war.

In den Jahren von 1741 bis 50 erscheint in Leipzig die Schauspielergesellschaft von Johann Friedrich Schönemann im ganzen fünfmal. Während dieser Zeit setzt aber auch die italienische Oper ein, die ebenfalls den Leipzigern durch Gesellschaften dargeboten wird. Und zwar ist es im Jahre 1744 der Bruder des Angelo Mingotti, Pietro, der in Leipzig zur Meßzeit einen kurzen Aufenthalt nahm und seine Reise nach Hamburg unterbrach. Er ließ sein hölzernes Theater im Reithause am Rannischen Tore schon vom 10. März an aufbauen. Über die Gesellschaften, die während dieser Ostermesse italienische Opern gegeben haben, widersprechen sich die Nachrichten. Riemers Leipzigisches Jahrbuch verzeichnet Mingotti als Prinzipal der anwesenden Operntruppe, die Standgeldrechnungen dagegen nennen „Monsf. Financi, Operiste, im Reithause. Osterm." Es handelt sich bei den Standgeldrechnungen höchstwahrscheinlich um Filippo Finazzi, von dem es in den Theaterakten[1] heißt:

[1] Leipziger Ratsarchiv XXIV A 10.

„Leipzig, den 4. April 1744 Erschien in der Ratsstube Philippe Finacci, ein Operiste, und erklärte sich, wie er von dem Comoedianten Neuber und deßen Theatro sich losgesagt, dagegen aber das hiesige Reithauß um ein Opern-Theatrum daselbst einrichten zu dürffen in Vorschlag gebracht haben wolte; worauff ihm auch von Seiten E. E. Hochweisen Raths, daß der H. Stallmeister diesfalls keine Schwierigkeit machen würde, zur Antwort ertheilet wurde ..."

Aus Dresden hatte sich Finazzi am 6. April 1744 die Erlaubnis der Regierung verschafft, daß er zur Jubilatemesse Opern in Leipzig aufführen dürfe[1]. Der Rat zu Leipzig wurde davon durch folgendes Reskript in Kenntnis gesetzt[2]:

„Von Gottes Gnaden ...

Liebe getreue. Nachdem wir in Gnaden bewilliget, daß der Entrepreneur einer Italiänischen Opera, Nahmens Financi, solche, in Leipzig, währender bevorstehender Jubilate-Meße, aufführen möge; So begehren wir hierdurch, ihr wollet euch darnach achten, und, daß er daran von niemand gehindert werde, die nöthige Verfügung treffen, auch darwieder einiges appeliren, es geschehe, von wem, oder wohin es wolle, nicht attendiren. Daran geschieht unsere Meynung.

Datum Dreßden, am 7. April 1744

D. Christian Heinrich Bauer

Der Widerspruch besteht nun darin, daß Finazzi als Sänger und Komponist der Pietro Mingottischen Truppe aufgezählt ist. Mingotti hatte seinen Aufenthalt in Leipzig verlängert und führte zur Jubilatemesse und zu Pfingsten die Oper „Adelaïde" und das Intermezzo „L' Amor fa l' uomo cieco" auf. Ehe über diese Aufführungen zur Jubilatemesse Näheres mitgeteilt wird, soll hier der früheste Theaterzettel aus Leipzig, der die Oper betrifft, Platz finden[3]. Leider ist darauf nicht der Unternehmer vermerkt, so daß wir nicht entscheiden können, ob der Zettel von Mingottis oder Finazzis Truppe stammt. Das Zwischenspiel „Die Liebe macht einen Blinden Mann" spricht dafür, daß es Mingotti war, der dieses Stück besaß. Er wiederholte es zur Jubilatemesse, und da es ziemlich selten war, daß die Opern in mehreren Exemplaren verbreitet waren, so nehmen wir die Mingottische Truppe an.

Freytags, als den 17. April. 1744.
wird auf dem Neuen Theatro
im Reit-Hause
Eine Opera aufgeführet werden,
Betittult:

Siroe,
König aus Persien

Nebst einem Zwischen-Spiele,
Genannt:
Die Liebe macht einen Blinden Mann.

Die Person zahlet auf der Galerie und ersten Platz 1. Thlr. und 8. Gr. Auf dem andern Platz 1. Thlr. Der Anfang ist um 5. Uhr.

---

[1] Sächs. Hauptstaatsarchiv zu Dresden: Loc. 5530 Justiz- u. Polizeisachen 1744, Vol. LXXXV.
[2] Leipziger Ratsarchiv XXIV A_{10}.
[3] Leipziger Ratsarchiv XXIV A_{10}.

Vor das Opern-Buch wird 8. Gr. und vor das Zwischen-Spiel-Buch 4. Gr. a part bezahlet. Die Billets und Opern-Bücher werden Vor- und Nachmittags auf der Fleischer-Gasse im Goldnen Anker ausgegeben.

NB. Das Theatrum hat wegen Kürtze der Zeit nicht können zu Stande kommen. Man wird sich aber befleißigen daß selbiges in gehörige Ordnung gebracht wird.

Auch die Italiener versuchten, ähnlich wie Neuber, möglichst an allen Tagen ihres Leipziger Aufenthaltes Vorstellungen zu geben. Sie waren gottlos genug, um nicht einmal die geheiligte Sonntagsruhe unangetastet zu lassen. Am 30. April 1744 kann der Oberstadtschreiber beruhigt in die Akten[1] eintragen: „Die Opera ist Sonntags recitiret worden, auch alles dabey ruhig abgegangen".

Als Textdichter der Oper „Adelaïde, Königin aus Italien", die zur Jubilatemesse und zu Pfingsten aufgeführt wurde, gibt Sonnecks Katalog[2] Antonio Salvi an. Die Musik stammte nach der herrschenden Unsitte der Zeit von mehreren Komponisten, in unserem Falle von „Filippo Finazzi, Paolo Scalabrini usw." Der Titel heißt nach E. H. Müller (a. a. O., Anh. II, Nr. 3)[3]: „Adelaide, Königin aus Italien. Musikalisches Schauspiel, welches auf dem neuen Theatro im Reit-Hause zu Leipzig, diese jetzige Jubilate-Messe 1744. aufgeführet wird".

Daß die Truppe ausgezeichnete Sänger besaß, erkennen wir aus dem Rollenverzeichnis, das Sängernamen von europäischem Rufe enthält:

Adelaide.	Rosa Costa Napolitana
Ottone	Filippo Finazzi
Berengario	Francesco Arrigoni
Matilde	Regina Valentini
Idelberto	Gio. Antonio Cesari
Clodomiro	Angiola Romani

Im Folgenden sei das Verzeichnis der Arien[4] aufgeführt; einige von ihnen sind als übernommen aus anderen Opern nachweisbar. Schon der Blick auf eine solche Zusammenstellung lehrt, wie weit sich die italienische Oper dieser Zeit wieder vom Drama entfernt hatte. Es war Virtuosentum, das sich in der italienischen Oper breit machte, und die Reformierung der Oper, die auch im Falle Gluck nichts anderes als eine Restituierung des Dramas bedeutet, mußte bald kommen:

I, 2: Non pensi quell altera
I, 3: Vanne a colei, che adori
I, 4: Per salvarti, idolo mio
I, 5: Se per me tu senti amore
I, 6: Cara lo sai, se io t'amo (Goldoni, Oronte)
I, 8: Arrida il ciel sereno
I, 9: Prendi uno sposo
I, 10: Ah, si resti onor mi sgrida (Metastasio, Temistocle)
II, 4: Da te lontan mia vita

[1] Leipziger Ratsarchiv XXIV A_{10}.
[2] Diese und die folgenden Angaben aus Sonneck, Catalogue of Opera Librettos p. 31.
[3] Textbuch: Sächs. Landesbibl. Dresden, Lit. Ital. D_{106}.
[4] Nach E. H. Müller a. a. O., Anh. II. Nr. 3.

II, 6: In vano tu speri
II, 9: Destrier feroce
II, 10: Mi piaci ancor sdegnato
II. 11: Tuona il cielo, e spaventato
II, 15: Non fidarti della sorte
II, 16: Se lascio, il mio bene (Metastasio, Siface)
III, 2: T' inganno se speri
III, 3: Stringer fra lacci un core
III, 7: Veggo l' oribili furie (Goldoni, Oronte)
III, 8: Se vive amante un core
III, 9: Se brami la mia morte
III, 12: (Chor) Fastoso il Dio d' amore

Der Titel des aufgeführten Intermezzos hieß: „Amor fa l' uomo cieco. Intermezzi per musica, da rappresentarsi nel Teatro di Lipsia, nella Fiera di Pasqua 1744. Stampat. in Lipsia, appresso Henrico Talcke". Das Textbuch[1] schreibt Müller (a. a. O., Anh. II, Nr. 13), Goldoni, die Musik eventuell Pergolesi zu. Als Sänger traten auf:

Livietta . . . . . Genevra Magagnoli, di Bologna
Cardone . . . . . Alessandro Cattoni, da Cesena

Das Publikum muß Gefallen an den Opern gefunden haben; denn Riemer lobt die Aufführungen:

„Er [Pietro Mingotti] hatte 2 Kastraten und noch viele andere Virtuosen bei sich, unter anderen waren 2 Weibespersonen bei demselben, Rosa Costa und die Stella, welche sich unvergleichlich hören ließen, und das schönste Lob, ihres Gesanges wegen erhielten".

Das Bezeichnende an dieser Kritik ist der Zeitgeschmack des Publikums, der daraus spricht. Es interessieren Riemer einzig und allein die Virtuosen, die Stücke selbst erwähnt er mit keinem Worte.

Einen sicheren Anhalt, daß die Stadtpfeifer die Opernmusik in dieser Zeit ausgeführt haben, besitzen wir leider nicht. Doch darf es angenommen werden, da Mingotti in dem mitgeteilten Gesuche vom 2. April 1732 von „gewöhnl. Vocal- und Instrumental-Music" spricht. Damit war gewissermaßen die Bitte an den Rat ausgesprochen, daß die dem Rate unterstehenden Stadtmusikanten für Opernzwecke engagiert werden dürften. In idealer Ausführung wurde durch diese Leute der orchestrale Teil der Opern dem Publikum keineswegs vermittelt. Scheibe in seinem kritischen Musicus schildert gerade um die Mitte des Jahrhunderts die Stadtpfeifer, worunter wahrscheinlich die Kunstpfeifer inbegriffen sind, im allgemeinen als unwissende und dabei noch „großprahlende" Leute. Rechnet man hinzu, daß die Anforderungen, die in den Opern an die Orchestermusiker gestellt wurden, für die Zeit sehr hohe waren, und daß für gewöhnlich ihre Haupttätigkeit auf dem Gebiete der Tanzmusik lag, so ist es begreiflich, wenn gerade auf dem Gebiete der Oper die sonst so scharf ihre Vorrechte wahrenden Stadtpfeifer sich nicht sicher fühlten und später sogar die Hilfe von Mitgliedern des „Großen Konzerts" erbitten mußten.

[1] Landesbibl. Berlin.

Die italienische Oper fand, nachdem sie einmal in Leipzig Fuß gefaßt hatte, ihren Fortgang bis zum siebenjährigen Kriege 1756. Sie stand unter dem Schutze des Kurfürsten, und der Graf von Brühl konnte an den Rat schreiben, es sei die Intention des Königs, „daß von Seiten des Magistrats gedachtem Entrepreneur [Pietro Mingotti] in allen sich ereignenden Vorfallenheiten alle nur mögliche Hülf-Leistung und Vorschüb geleistet werden mögte“[1]. Ja, Brühl ging noch weiter und wies den Rat auf die Bedeutung „dergleichen Schauspiele zum Zeitvertreib des Hofes und hauptsächlich derer Fremden wie nicht weniger zum Lustre der Meße selbst“ hin. Wir müssen uns dabei erinnern, daß diese Unterstützung zu einer Zeit von seiten des Hofes geschah, wo in Dresden wie in der musikalischen Welt überhaupt der Name Hasses alle anderen überstrahlte. Auf diese Weise wird diese Stellung des Hofes zur Oper, der er sich vor reichlich zwanzig Jahren gerade nur soviel wie unumgänglich nötig angenommen hatte, klar. So durften die Brüder Pietro und Angelo Mingotti es wagen, im Jahre 1745 zur Jubilatemesse beide in Leipzig einzukehren und Opernvorstellungen zu geben. Auch über diesen Aufenthalt der vereinigten Mingottischen Truppen widersprechen sich die Quellen. Die sehr wichtigen Standgeldrechnungen geben u. a. für Ostern 1745 „Angelo Mingotti, Operiste, 12 Tage“ an. Die Vorstellungen fanden wieder im Reithause am Rannischen Tore statt. Riemers Leipzigisches Jahrbuch nennt im Gegensatz zu den überlieferten amtlichen Schriftstücken nur Pietro Mingottis Namen. Nach dem Quellenmaterial des Ratsarchivs bekommt man jedoch folgendes Bild: Die Italiener begannen ihre Vorstellungen am 10. Mai 1745 und spielten bis zum Ende der Messe. Als Beleg dafür diene folgender bisher unveröffentlichter Eintrag des Stadtschreibers in die Theaterakten[2]:

Den 10. May 1745.
Erschien auffm Rath Hauße
H. Angelo Mingotti, Principal von einer Bande Operisten, und brachte an, wie er gesonnen, dieße Meße über Musicalische Opern aufzuführen, immaßen er bereits das Reithauß hierzu aptiren laßen, Wollte dahero E. E. Hochweißen Rath umb gewöhnliche Concession ersuchen, indem Er hofft, imstehende Mittwoch damit den Anfang zu machen.
act: ut.
Christian Ludwig Mierisch
Ober Stadtschr.

Zur Aufführung gelangten nach Müller (a. a. O. S. 34) folgende Werke: „Orazio“, „La finta cameriera“, und „Fiametta“.

Der Titel der Oper „Orazio“ heißt: „Orazio. Opera bernesca in musica da rappresentarsi nel nuovo Teatro alla Cavallerizza nella Fiera di Jubilate dell'anno 1745. in Lipsia“. Die Dichtung stammte nach Müller (a. a. O.) wahrscheinlich von Antonio Palomba, die Musik war von Gaetano Latilla e Signor Pergolesi. Das Textbuch[3] überliefert folgende Sängernamen:

Lamberto	Pellegrino Gaggiotti
Giacomina	Samaritana Pendesichi
Leandro	Antonio Pereni

[1] Diese und die nächste Nachricht aus dem Leipziger Ratsarchiv XXIV A_{10}.
[2] Leipziger Ratsarchiv XXIV A_{10}.
[3] Sächs. Landesbibl. Dresden, Lit. Ital. D 284 misc. 1 und Lit. Ital. D 268 m misc. 6.

Elisa	Francesca Dundini
Lauretta	Gaspera Becheroni
Colagianni	Bartolomeo Cherubini

Von diesen Namen interessiert uns Antonio Pereni. Er kam nach einer Notiz des Stadtschreibers am 25. Juli 1750 auf das Rathaus und suchte um die Erlaubnis nach, „ein Concert mit einem kleinen Frauenzimmer von 11 Jahren im großen Blumenberg, zwey bis 3. mahl aufzuführen“[1].

Die in den Textbüchern enthaltenen Arien stammen von verschiedenen Dichtern. Da vorliegende Arbeit auch den Zweck mit verfolgt, möglichst viel Vergleichsmaterial zu liefern, so sei auf Müllers (a. a. O.) Verzeichnis der Arien hingewiesen. Die mit * versehenen Arien waren danach dem Intermezzo „Il Maestro di Musica“ von Pergolesi entnommen. Die Arie „Oh che sproposito“ stammt von Pietro Aulettas Komposition und wurde der gedruckten Partitur des Pergolesischen Intermezzos einverleibt.

Der Titel des Werkes „La finta cameriera“ heißt: „La finta cameriera, opera bernesca, da rappresentarsi nel nuovo Teatro alla Cavallerizza nella Fiera di Jubilate dell' anno 1745. in Lipsia“. Die Angabe des Druckers fehlt bei diesem wie beim Textbuche zu „Orazio“. Als Textdichter nimmt Müller (a. a. O., Anh. II, Nr. 61) Giovanni Barloci an, die Musik stammte von Gaetano Latilla. Die Rollenverteilung war nach dem Textbuche[2] folgendermaßen:

Giocondo	Samaritana Pendesichi
Pancrazio	Pellegrino Gaggiotti
Erosmina	Antonio Pereni
Betta, Dorina	Gaspara Becheroni
Don Colascione	Bartolomeo Cherubini
Filindo	?

Auch die Arien dieses Textbuches stammen nach der Unsitte der Zeit von verschiedenen Autoren. In welch hohem Maße Mingottis Truppe die Gunst des Königs besaß, zeigt die Notiz des Stadtschreibers[3]:

Den 21. May 1745

Ließen des Herrn Conferenz Ministre Freyh. von Hennicke Excellenz mich zu sich rufen, und befahl, dem Rathe zu hinterbringen, daß Ihro Königl. Majt. Ihme heute kurtz vor dero Abreiße anbefohlen, daß denen operisten annoch 14 Tage nach der Meße Opern aufzuführen erlaubet seyn solte.

Christian Ludwig Mierisch
Ober Stadtschr.

Vielleicht darf man aus dieser Verlängerung der Spielzeit, die Müller (a. a. O.) unbekannt geblieben ist, aber auch ableiten, daß die Brüder Mingotti nicht den erhofften Gewinn aus den Vorstellungen der ersten zwölf Tage erzielt und den König um Verlängerung gebeten hatten.

---

[1] Leipziger Ratsarchiv XXIV A_{11}a.
[2] Sächs. Landesbibl. Dresden, Lit. Ital. D 161 und Lit. Ital. D 268 m misc. 2.
[3] Leipziger Ratsarchiv XXIV A_{10}.

Zur Zeit der Ostermesse stellte sich im Jahre 1746 Angelo Mingotti mit seiner Truppe ein. Er hatte seine Spielzeit in Prag abgebrochen, um sich das Geschäft zur Leipziger Messe nicht entgehen zu lassen. Auch die italienische Wanderoper der späteren Jahre spielte noch an den drei Plätzen Prag, Dresden und Leipzig. Nach den Standgeldrechnungen wurden Vorstellungen an elf Tagen gegeben. Riemer berichtet in seinem Leipzigischen Jahrbuch über diesen Aufenthalt folgendermaßen:

„1746. Den 3. Mai wurde auf allergnädigste Erlaubniß von einer italienischen Bande Operisten wovon Mingotti Prinzipal, in dem Reithause am Ranniſchen Tore die Opera Argenide in allergnädigster Presenz Ihre Koenigl. Maj. und saemmtlicher Hofstatt gespielet, wobei ein italienischer Tanzmeister, Signor Porzi sich nebst drei anderen Tänzern in Balletten unvergleichlich sehen ließen. Den 6. ward die andere Opera, Semiramis[1] genannt, gespielet, welcher Ihro Maj. den 6. und 9. dito gnädigst nebst Hofstatt beiwohnten. Und den 11. die dritte Opera, Finta schiava genannt, aufgeführet, welches eine türkische Moral-Historia vorstellete und in türkischer Kleidung presentiret wurde; auch haben die Tänzer ein türkisches und zum Schluß ein tirolisches Ballett getanzet!"

Im Jahre 1747 spielte die Angelo Mingottische Truppe nach den Standgeldrechnungen im Reithause an achtzehn Tagen. Trotz der längeren Spielzeit scheinen die Einnahmen nicht ausreichend gewesen zu sein, denn Mingotti „sollte täglich 1 Thaler zahlen", davon hatte „E. E. Hochw. Rath aber ihm die andere Hälfte erlassen". Riemer berichtet, daß die Vorstellungen am 20. April mit der Oper „Demetrius" eröffnet wurden. Neu waren die italienischen Tänzer, die sich dabei „nach Art der Pantomimi sehen ließen". Die nächste Oper hieß nach Riemer „Merope". Textbücher, die für diese Aufführungen bestimmt waren, sind nicht aufzufinden. Die Merope-Textbücher aus dem Jahre 1747, die in Hamburg gedruckt sind, liegen in Dresden und Leipzig und nennen folgende drei Künstler der Truppe: Giustina Turcotti, Giacinta Forcellini und Antonio Casati. Von der Pietro Mingottischen Truppe werden genannt: Regina Mingotti und Pellegrino Gaggiotti. Müller (a. a. O., S. 54) schließt aus der Anwesenheit dieser letztgenannten Künstler auf die Anwesenheit Pietro Mingottis. Am 15. Mai wurde von den Italienern ein Konzert veranstaltet. Es wurden „Arien von einem großen Maître aus Italien von denen hier seienden Operisten Signor Canini und Signorina Forcellini mit größtem Applausu gesungen und musiciert".

Im Herbst desselben Jahres fanden wieder Opernvorstellungen im Reithause an siebzehn Tagen, vom 27. September bis 19. Oktober, statt. Das Schreiben, worin Graf Brühl den Rat zu Leipzig anweist, die Spielerlaubnis zu erteilen, befindet sich im Leipziger Ratsarchiv sub XXIV A_{10}. Die Standgeldrechnungen nennen „Monsr. Angel. Mingotti" als Unternehmer, aus dem Riemerschen Berichte darf aber auch auf die Anwesenheit Pietro Mingottis geschlossen werden. Es wurden vier Opern gegeben: „Cato", „Venceslao", „Farnace" und „Didone". Von den Darstellern werden besonders Signorina Baumgarten, Signorina Turcotti und Signor Arrigoni gerühmt. Pietro Mingottis Frau spielte, wie Riemer ausdrücklich bemerkt, diese Messe nicht mit. Sie war „in Dresden unter die Königl. Operisten von Ihro Maj. aufgenommen worden" und genoß den Unterricht des berühmten Gesanglehrers Porpora,

[1] Die Arien s. bei Müller a. a. O., Anh. II, Nr. 118.

der diese Messe in Leipzig ebenfalls zugegen war. Nachdem die Vorstellungen abgeschlossen waren, zog die Truppe nach Hamburg weiter und suchte Leipzig einige Jahre nicht auf.

Als die Ostermesse 1748 heranrückte, traf folgendes Schreiben[1] beim Leipziger Rate ein:

A Monsieur
Monsieur Stieglitz,
Conseiller privé de guerre de Sa Majté le Roi de Pol. Elect. de Saxe
a Leipsic.

HochEdelgebohrner Dreßden den 24ten Martii 1748
Hochgeehrter Herr Geheimer Kriegs Rath,

Da Ihro Königl. Majt. einen gewißen Mann und Frau mit Nahmen Nicolini, auf beschehenes aller unterthänigstes Ansuchen die Erlaubnis ertheilet, künfftige Oster Meße mit Pantomimen in dem Leipziger Reithauße zu agiren, weswegen auch allbereit an dasigen Bereiter und Stall Meister Rosenzweig das nöthige verfüget worden;

Alß habe gleichfalls nicht unterlaßen wollen, solches Ew. HochEdelgeb. zu melden mit Ersuchen diesen Leuten welche zum ersten mahle nach Leipzig kommen, alles mögliche zu facilitiren, als wodurch Ihro Königl. Majt. allerhöchste Intention erfüllet wird.

Ich aber bin wie allstets mit vieler Consideration

Ew. HochEdelgeb.
ergebenster Diener
Gv. Brühl.

Die Operntruppe Nicolini, die den Namen „Compagnia dei piccoli Hollandesi" trug, war hauptsächlich wegen ihrer Pantomimen berühmt. Das Neue war daran, daß die Darsteller in der Mehrzahl aus Kindern bestanden. Die Standgeldrechnungen vom 7.—31. Mai 1748 verzeichnen Vorstellungen an vierzehn Tagen. Nach der Messe wurde vom 5.—14. Juni an fünf Tagen gespielt. Die Nachrichten in Riemers Leipzigischem Jahrbuche decken sich mit diesen Daten.

Nicolini begann seine Vorstellungen am 7. Mai mit der Opera Pantomima „Die Stärke des Cupido" und dem Intermezzo „Del medico ignorante", „das singende agiret wurde". Und es war „dermaßen schon anzusehen, als noch nichts gesehen worden, hauptsächlich wegen der geschwinden Verwandelungen und curieusen Inventionen[2]". Als Hauptdarsteller glänzte der siebenjährige Sohn eines armen Schusters aus Regensburg. Er spielte die Rolle des Arlequin und war der Geschickteste von allen. Die übrigen Darsteller waren meist Nicolinis eigene Kinder im Alter von vier, fünf, sechs, acht, neun und zehndreiviertel Jahren. Der Kapellmeister der Truppe hieß Ignatio Fiorillo. Ganz besonderen Eindruck aber haben auf Riemer die „kostbaren Balletts" gemacht. Am 10. Mai führte Nicolini als zweite Opera Pantomima „Das Grabmal des Harlequins" und das Intermezzo „L'amante ingannatore" auf, das wie das erste gesungen wurde. Als dritte Opera Pantomima folgte am 12. Mai „Harlequin als ein Sclav". Daran schloß sich das Inter-

[1] Leipziger Ratsarchiv XXIV A_{10}.

[2] Wustmann, Quellen z. Geschichte Leipzigs, 1889, S. 422 ff., wo Teile aus Riemers Leipzigischem Jahrbuche abgedruckt sind. — Oscar Tauber berichtet im ersten Teile seiner Geschichte des Prager Theaters S. 191, daß sich eine Anzahl Textbücher der Nicolinischen Gesellschaft im böhmischen Theater zu Prag befindet.

mezzo „I birbi", die Bettler, den Schlußteil bildeten türkische Balletts. Schon am 15. Mai kam die nächste Opera Pantomima auf die Bühne mit dem Titel „Die Geburt des Harlequins". Als Nachspiel wurde das Intermezzo „Del finto pazzo" gegeben. Als fünfte Opera Pantomima ging am 21. Mai „Die Gunst der Zauberinnen" in Szene. Dazu kam das Intermezzo „La serva padrona" und „eingemischte Balletts". — Wir stoßen also schon in diesem Jahre der Leipziger Operngeschichte das erste Mal auf noch heute lebendige Opernmusik; denn Pergolesis „Serva padrona" hat es ihrer unverwüstlichen und charakteristischen Jugendfrische zu verdanken, daß wir sie noch heute mit größtem Genuß anhören und ansehen. — Nach der Messe wurde von Nicolini am 7. Juni als sechste Opera „Der hinkende Teufel" aufgeführt, woran sich das Intermezzo „La vedova ingegnosa" anschloß.

Schon hier soll darauf hingewiesen werden, welch völlig anderes Gesicht diese Opernaufführungen zeigen, wenn man sie etwa mit denen aus der Zeit der deutschen Oper in Leipzig vergleicht. Hatte man damals während einer Messe eine oder zwei Opern, allerhöchstens drei durchaus für genügend gehalten, um das Publikum zu befriedigen, so zeigt Nicolinis Spielplan deutlich, wie weit man sich von diesen Ansprüchen entfernt hatte. Man muß es den Italienern zugestehen: das Geschäft verstanden sie. Aber man darf auch nicht vergessen, daß fleißige Arbeit hinter solch einem Spielplane, der in kurzen Pausen immer andere Werke brachte, steckte. Und so zeigt sich hier der Unterschied, welche Mehrleistung, zunächst nur quantitativ, dem berufsmäßigen Kunstbetriebe der Italiener entsprang, im Gegensatz zu dem mehr freiwilligen Zusammenwirken der deutschen Periode.

Die durchreisenden Operngesellschaften kehren während der nächsten Jahre in Leipzig nicht ein, und die deutschen Schauspieler nahmen die Gelegenheit wahr, sich hervor zu wagen. Auch äußerlich hatten sie das Glück, in der Folgezeit in einem Raum Theater spielen zu können, der gleich ursprünglich dazu bestimmt war. Zotens Hof, zu dem das frühere Reithaus, worin seit 1719 Vorstellungen gegeben wurden, gehörte, ging im Juli 1748 in den Besitz des Krämers Johann Gottlieb Quandt über. Er baute zunächst das Vordergebäude an der Nikolaistraße um und brach danach die Hofgebäude, darunter das Reithaus, ab. An die Stelle dieses Gebäudes sollte nun nach dem Berichte der geschworenen Ratsbaugewerken[1] ein neues Komödienhaus treten. Es war „bis an die Giebelwand des Adlerischen Seitengebäudes 36¼ Ellen lang, 15 Ellen von Säulenwerk hoch, hiernächst an der Giebelwand des Quandtischen Seitengebäudes 20 (lies: 30?) Ellen in Balken tief, außerdem weilen Herr Quandt sein Gebäude dichte an die Rückwand des Seitengebäudes an- und die daselbst befindliche Schlippe zu seinem Gebäude ziehen und verbauen will, 31½ Ellen in Balken tief aufgeführet, hiernächst an der Rückwand des Leopoldischen Seitengebäudes mit einem Abseitendache, vorne in Herr Quandts Hofe aber mit einem doppelseitigen Mansard- oder Zeltdache überbauet ..."

Zu Ostern 1749 spielte Schönemann zum letzten Male im alten Reithause. Zur Michaelismesse desselben Jahres gab er seine Vorstellungen schon im neuen Gebäude. Es war nur natürlich, daß Gottsched als Ratgeber herangezogen wurde. Er hatte

[1] Wustmann, a. a. O., II, S. 523.

die Theater der alten Griechen als Muster im Auge, und die Anordnung des Theaterraumes fiel nun so aus, wie sich Gottsched ein antikes Theater vorstellte:

„Alle Logen, deren neun in jeder Reihe, und folglich überhaupt achtzehn sind, liegen in einem halben Zirkel ... Indessen ist freylich, bey allen diesen Vortheilen, dieser Leipziger Schauplatz nur klein, und so, wie ihn ein Privatmann auf eigene Kosten hat aufführen können ...[1]"

Da diese Stätte für die Pflege der deutschen Schauspiel- und Opernkunst während der nächsten sechzehn Jahre von größter Bedeutung war, so verweilen wir etwas länger bei der Beschreibung dieses Baues. Koch, der in Leipzig anfangs im Enoch Richterschen Garten spielte, dann von der Michaelismesse 1750 ab im großen Blumenberge als Prinzipal seine Truppe vorführte, siedelte zur Ostermesse 1751 nach Quandts Hof über. Er schreibt als Theaterfachmann in einem Bittgesuche[2] über das Gebäude folgendes:

„Wann nun, Allergnädigster König, Churfürst und Herr, ... mein itziger Platz in so genannten Quantischen Hofe alhier ebenfalls in Ansehung des Theatri zu Comoedien alzuklein, zu Opern aber gantz und gar unbrauchbar ist, ... gleichwohl ich davor aljährlich 500 Thlr. Mieth-Zinß zahlen, ja noch befürchten muß, da der Eigenthümer dieses Hauses den Contract nicht länger als auf ein Jahr mit mir schlüßen wollen, künfftighin noch höher gesteigert zu werden, ..."

Sehr wesentlich ist der aktenmäßige Nachweis, daß Koch die Stadtpfeifer mit der Ausführung der Theatermusik betraute. Da die Angaben über diese Frage sehr schwankend sind, so finde Kochs Gesuch[3] hier Platz, zumal, da es noch nicht abgedruckt ist:

„Leipzig,
den 19. Junii 1750.

Suchte H. Heinrich Gottfried Koch an: daß ihm, nach Anleitung des allergn. Privilegii, verstattet werden möchte, in dem Enoch Richterischen Garten, auf der Hintergasse, wöchentlich 2. biß 3. mahl Comoedien zu spielen, wozu er die hiesigen Stadt-Pfeiffer, wegen der Musique, gebrauche, auch dafür das gewöhnliche in die Einnahme-Stube entrichten wolle".

Der Rat erteilte diese Erlaubnis und bestimmt, daß die Vorstellungen in der Zeit von 5—8 Uhr stattfinden sollten. Ausdrücklich wurde verboten, an Sonn- und Feiertagen, sowie an Sonnabenden und den sogenannten heiligen Abenden zu spielen. Koch soll aber „dabey keine andere, als die Musicanten der neuen Kirche, oder Stadt Pfeiffer, dabey gebrauchen".

Der Rat zu Leipzig unterhielt in dieser Zeit sieben Stadtmusikanten. Vier davon waren Stadtpfeifer, deren Namen Grenser (a. a. O.) für das Jahr 1753 wie folgt angibt: U. G. Ruhe, J. Fr. Kirchhof, J. Fr. Oschatz und Carl Friedr. Pfaffe. Es müßten nun eigentlich drei Namen von Kunstgeigern, die der Rat erst seit 1738 anerkannt hatte, folgen. Statt dessen gibt Grenser nur Andr. Christoph Jonne und J. Mich. Pfaffe an. Die Aufzählung dieser wenigen Namen bedeutet aber nicht, daß die Theatermusik nur von diesen Leuten gestellt wurde. Einmal beschäftigten

[1] Gottsched, Das Neueste aus der anmuthgen Gelehrsamkeit, 1751, S. 381.
[2] Leipziger Ratsarchiv: Sachen die Ranstädter Bastey betreffend, de ao: 1751.
[3] Leipziger Ratsarchiv XXIV A_{11}a.

die Stadtmusiker ihre Lehrlinge im Orchester mit, und dann sind auch die Studenten nicht zu vergessen, die im Theater „par honneur" mitspielten. Sie wurden dafür von den Ratsmusikanten zu Hochzeits- und anderen Festmusiken mitgenommen, wo sie sich an Essen und Trinken schadlos hielten. Die Instrumente für die Stadtpfeifer und Kunstgeiger lieferte der Rat. Er hatte ihnen als Standesabzeichen silberne Schilder verabreicht, die auf der Brust getragen wurden.

Zur Michaelismesse 1751 sucht Pietro Mingotti mit seiner Truppe, die er erst im Sommer desselben Jahres in Italien angeworben hatte, Leipzig auf. Die Vorstellungen fanden wieder im Reithause am Ranniſchen Tore statt und zwar nach den Standgeldrechnungen an sechzehn Tagen, vom 1. bis 23. Oktober. Mingotti hatte, nach den Akten zu urteilen, nicht ohne weiteres die Spielerlaubnis vom Rate erhalten. Er beschwerte sich beim Grafen Brühl deshalb, und dieser schrieb an den Rat einen Brief[1], der die Wertschätzung der italienischen Oper einerseits und den untergeordneten Rang des Kochschen deutschen Schauspieles andrerseits klar zum Ausdruck bringt:

„Es hat der Commercien-Rath Mingotti mir gemeldet, daß Ew. Hoch. Edl. ihm nicht die Erlaubnis ertheilen wolten, künfftige Meße in Leipzig seine Opern aufführen zu dürffen, unter den Vorwand, daß in dem wegen des Hoff-Comoedianten Koch, an Ew. HochEdl. ergangenen Königlichen Reſcripte alle andere Schau-Spiele unterſaget worden. Ew. HochEdl. hätten wohl von Selbſt einſehen können, daß bloß von teutſchen Comoedien die Rede ſey, und daß dieſes Verboth im geringſten nicht auf Opern abziehle. Ja dieſe Explication des erwehnten Reſcripts verwundert mich um deſtomehr da Ihnen nicht unbekannt ſeyn kann, wie viel Vergnügen Ihro Majeſtät der König an denen Opern finden, und daß folglich nicht nur eine, ſondern wann noch mehrere auf einmahl nach Leipzig kommen wolten, allen zuſammen die Erlaubniß zu geſtatten ſeyn würde. Ew. Hoch. Edl. werden demnach die Güte haben, den Commercien-Rath Mingotti keine weiteren Schwierigkeiten zu machen, ſondern ihm ſofort die verlangte Conceſſion zu ertheilen, und ſoviel möglich nach Beſchaffenheit der Umſtände beyzuſtehen belieben, der ich übrigens . . .

G v. Brühl.

Dreßden, den 7. Septr. 1751.

Als erste Oper führte Pietro Mingotti „Tigrane" auf. Der Titel des Textbuches[2] heißt: „Tigrane. Drama per musica da recitarsi nel nuovo Teatro alla Cavallerizza nella Fiera di S. Michele dell' anno 1751. a Lipsia". Für die Szenerie zeichnete als verantwortlich „Giuseppe Rosa, in servigio di S. M. il Rè di Polonia ed Elettor di Sassonia". Die Musik stammte, dem Zug der Zeit gemäß, „di varii Autori". Das Werk selbst ist eine Goldonische Bearbeitung von Francesco Silvanis Oper „La virtù trionfante"[3]. Die Rollen wurden durch folgende Künstler dargestellt:

Mitridate	Gio: Croce
Cleopatra	Signora Ronchetti
Tigrane	Gioseppe Poma
Apamia	Signora Scarlatti
Oronte	Minetta di Roseno

[1] Leipziger Ratsarchiv XXIV A 11 a.
[2] Stadtbibliothek Leipzig: Operntext Nr. 96.
[3] Das Arienverzeichnis s. bei E. H. Müller a. a. O., Anh. II, Nr. 132.

Besonderes Lob wurde den ersten vier Sängern gespendet. Am 14. Oktober folgte die Aufführung der Oper „Ezio" und des Intermezzos „Li tre gobbi oder die drei Bucklichten".

Im nächsten Jahre fanden keine italienischen Opernaufführungen statt. Erst zu Ostern 1753 erschien nach den Standgeldrechnungen „Mons. Locatelli, Operiste" in Leipzig und gab an zwanzig Tagen, vom 10. Mai bis 3. Juni, im Reithause Vorstellungen. Nach Riemers Bericht waren „die Operisten von dem Prinzipal Locatelli aus Prag auf ordre und Befehl Ihro Maj. hierher gebracht worden". Als erste Oper ging „Vologeso, der Partherkönig" in Szene. Außerdem nennt Riemer noch die Oper „Darius", die am 21. Mai aufgeführt wurde. Augenscheinlich gibt aber unser Gewährsmann nicht alle Opern, die von der Truppe gespielt wurden, an; denn es ist in jener Zeit ziemlich unwahrscheinlich, daß in einer zwanzig Tage währenden Spielzeit nur zwei Werke über die Bretter gegangen sein sollen.

Für die nächsten Opernvorführungen Locatellis, die im Jahre 1754 vom 5. bis 24. Mai im Reithause an sechzehn Tagen stattfanden, kann die Erteilung der Spielerlaubnis aktenmäßig durch folgenden Brief des Grafen v. Brühl aus Dresden an den Conseiller de guerre Stieglitz in Leipzig nachgewiesen werden[1]:

„Auf Ihro Königl. Majt. allergnädigsten Befehl soll Ew. Hoch Edelgebohrn. hierdurch, zu erforderlicher Veranstaltung von Seiten E. E. Raths eröfnen, daß dem Herrn Locatelli in der bevorstehender Oster Meße zu Leipzig weder die Aufführung derer Opern noch auch die Haltung Bals en masque in dasigen Reut-Hauß zu verwehren, vielmehr hierunter aller behufiger Vorschub zu leisten. Mit besonderer Consideration beharre ich . . .

Dreßden, G v. Brühl
den 29. April 1754".

Locatelli führte nach Riemer am ersten Tage die Oper „Il mondo alla riversa, o sia le donne che commandano, das ist Die verkehrte Welt oder das herrschsüchtige Frauenzimmer" auf. Am 15. Mai kam als zweite Oper „La calamita de cuori oder Der Magnet der Herzen" zusammen mit zwei Balletten, die von acht Personen ausgeführt wurden, auf die Bühne. Als Besonderheit wird der Ball en masque angegeben, der bis 2 Uhr nachts dauerte.

Im Jahre 1755 kehrte Locatelli zu Ostern und zu Michaelis in Leipzig ein. Die Standgeldrechnungen geben an, daß die Vorstellungen zu Ostern im Reithause vom 20. April bis 8. Mai an fünfzehn Tagen abgehalten wurden. Zu Michaelis wurde ebenfalls im Reithause gespielt und zwar vom 9. bis 19. Oktober, an zehn Tagen. Leider ist uns nirgends überliefert, welche Stücke auf die Bühne kamen. Zum letzten Male erschien Locatelli mit seiner Truppe in Leipzig zu Ostern des Jahres 1756. Er gab im Reithause vom 9. bis 19. Mai Vorstellungen an acht Tagen. Riemer berichtet, daß Locatelli die Direktion selbst ausgeführt habe. Aufgeführt wurde zum ersten Male die Oper „Li vaghi accidenti fra amore e gelosia oder die artigen Zufälle zwischen Liebe und Eifersucht". Mad. Bernelli, die Primadonna der Truppe, erhält Riemers besonderes Lob. Sie soll eine ganz hervorragende Leistung als Sängerin wie als Schauspielerin geboten haben. Am 13. Mai wurde zum ersten Male die

[1] Leipziger Ratsarchiv XXIV A 11 a.

Oper „Il pazzo glorioso, der ehrgeizige Thor" gespielt, wobei ebenfalls Locatelli die Direktion führte.

Wir sind beim siebenjährigen Kriege angelangt und finden übereinstimmend angegeben, daß während der Kriegszeit der Theaterbetrieb ruhte. So bietet diese Pause Gelegenheit, rückwärts zu schauen und zusammenzufassen, um einen Abschluß zu gewinnen. Das erste Resultat dürfte wohl sein, daß man auch diesem Stück Leipziger Operngeschichte wie der deutschen Oper[1] von 1693—1720 ohne Überhebung eine Bedeutung zusprechen muß, die über die Lokalgeschichte hinausgeht. Ist auch der äußere Eindruck von der Theatertätigkeit jener Zeit nur spärlich und lückenhaft, so darf man doch nicht vergessen, daß in dieser Zeit die Keime zu Hillers Singspiel liegen, das ja das Muster für die Singspiele des nördlichen Deutschland wurde. Diese Periode bedeutet einen wesentlichen Schritt vorwärts nach dem damals noch nicht erreichten ständigen Theater. Zu bedauern ist trotz alledem das Fehlen einer eigenen deutschen Produktion. Hasse und die übrigen im Stile der italienischen Oper schreibenden Meister beherrschten das Repertoire, und nicht eine eigene bodenständige Leistung ist in dieser Zeit zu buchen.

[1] Vgl. des Verfassers Dissertation: Geschichte der deutschen Oper in Leipzig (1693—1720).

Georgius Libanus Lignicensis als Musiker

Von

Josef Reiss, Krakau

Der Schlesier Georg Liban aus Liegnitz ist eine der interessantesten Gestalten im Zeitalter des Humanismus. Deutsche Abstammung und deutsche Bildung stempeln ihn zum Repräsentanten deutscher Kultur im 16. Jahrhundert; sein vierzigjähriger Aufenthalt in Krakau und seine vielseitige Tätigkeit an der Jagellonischen Universität erlauben ihn als eine der bedeutendsten Persönlichkeiten des polnischen Humanismus zu betrachten. Namhafter Hellenist und Hebräer, war er der erste, der in Polen die griechische Sprache auf der Universitätskanzel vorzutragen anfing; er machte sich verdient als Herausgeber und Kommentator griechischer Schriftsteller, die: Carmina Sibyllae Erythreae, 1528 und 1535, Zenobii Sophistae Epitome 1543, Plutarchs De liberis educandis 1514, Cebetis Tabula (s. a.), Aristotelis Oeconomica 1532, seien als die wichtigsten seiner wissenschaftlichen Arbeiten unter mehreren anderen angeführt. Unter seinen Schriften befinden sich auch zwei Abhandlungen über Musik, die uns ermöglichen, seine musikalische Tätigkeit kritisch zu würdigen und seine Stellung in der Musikgeschichte zu bezeichnen.

Die ausführlichsten Nachrichten über Georg Liban verdanken wir dem in Polen weilenden deutschen Bibliographen Johann Daniel Janocki; als Bibliothekar des Grafen Załuski lenkte er mit unermüdlichem Fleiße und größter Gründlichkeit die polnische Bibliographie auf wissenschaftliche Bahnen und überlieferte uns die zuverlässigsten Notizen über manche Schriftsteller, deren Werke heute verschollen sind[1]. Er war der erste, der über Liban schrieb; auf seine Angaben hat Adolphus Mułkowski seine Dissertation: „De vita et scriptis Georgii Libani Lignicensis" (Cracoviae 1836) gestützt, ohne jedoch Libans Tätigkeit als Musiker zu berücksichtigen; er wiederholt nur wörtlich, was Janocki über diesen Gegenstand schreibt. Von polnischen Literarhistorikern ist Mich. Wiszniewski[2] fast der einzige, der ausführlicher über Liban berichtet, doch erwähnt er keine einzige seiner über Musik handelnden Schriften.

Die wichtigsten Daten aus dem Lebensgange des Georgius Liban seien hier wiedergegeben. Sein Geburtsjahr läßt sich leicht feststellen, da in der Vorrede der im Jahre 1528 herausgegebenen „Sibyllischen Weisfagung" (Carmina Sibyllae Erythreae) Liban selbst erwähnt, daß er eben das vierundsechzigste Lebensjahr überschritten habe; er wurde also im Jahre 1464 geboren. Die Feststellung der übrigen Lebensdaten, insbesondere während seines Aufenthaltes in Krakau, ist durch den Umstand erschwert, daß in den Quellennotizen der Jagellonischen Universität[3] in jener Zeit drei Männer desselben Namens vorkommen:

---

[1] Nachricht von denen in der hochgräflichen Załuskischen Bibliothek sich befindenden raren polnischen Büchern. Dresden 1747—1753. 5 Teile.

Janociana sive clarorum atque illustrium Poloniae auctorum maecenatumque memoriae miscellae. Volum. I—III. Varsoviae et Lipsiae apud Mich. Groellium. 1776.

[2] Historja literatury polskiej. 1844. Bd. VI. 177.

[3] Acta rectoralia Almae Universitatis Studii Cracoviensis. Edidit Dr. W. Wisłocki. Tomus I. A: 1469—1577.

Der eine, Georgius de Lignic, erlangt im Jahre 1486 das Bakkalaureat,
der zweite, eben unser Liban, erreicht es 1502,
während noch ein dritter in den Rektorats-Akten von 1504 erwähnt wird.

Sie alle wurden bisher miteinander verwechselt, sowohl von Mułkowski, Wiszniewski, wie auch in letzter Zeit vom Verfasser der „Geschichte der Jagellonischen Universität" Prof. Morawski (Bd. II 254), der die Notiz der Acta rectoralia (I, Nr. 1967) über „Georgius de Lignic studens Universit. Cracov. in Bursa Jerusalem moram habens" irrtümlich auf Liban bezieht. Ebensowenig kann eine andere Notiz (Acta rect. I, 2062) aus dem Jahre 1506, die einen „Georgius de Lignic cantor ad S. Mariam" erwähnt, auf Liban angewendet werden, da er erst 1515 vom Krakauischen Magistrat zum Kantor ernannt wurde; auch der Inhalt der Notiz, die jenem Georgius vorwirft, daß er einen gewissen Melchior de Dinkespihel „qui ei ordinem processionis suis pueris turbavit, rapuisset et traxisset ex ecclesia cum violentia et ignominia", widerspricht dem, was über die taktvolle Haltung des Liban den Schülern gegenüber und seine „mansuetudo morum"[1] rühmlichst berichtet wird.

Liban kam im Jahre 1501 nach Krakau, wie dies seine eigenen Worte beweisen, die er seinem vierstimmigen Liede zu Ehren des hl. Stanislaus beifügte:

„Haec praecatio ad divum Stanislaum, quam anno 1501 in adventu nostro Cracoviam composuimus et quadrisonis numeris donavimus".

Im Jahre 1501 erreicht er an der Jagellonischen Universität den Grad eines Magisters und hält akademische Vorträge über „Mancinelli modos orandi seu super rhetoricam Ciceronis"[2]. Durch seine Gelehrsamkeit erwarb er sich „allgemeine Hochachtung und Gewogenheit der angesehensten Magnaten, insbesondere aber den Schutz des Petrus Tomicki, damaligen Bischofs von Krakau und polnischen Reichskanzlers. Dieser Herr versah ihn in kurzer Zeit mit einigen einträglichen Präbenden"[3]. Unter anderen Gönnern des Georg Liban nimmt der damalige Bürgermeister, Franz Boner, die erste Stelle ein; er besaß eine auserlesene Bibliothek und „gab unserm Liban die besten, sowohl gedruckten als mit der Feder abgeschriebenen griechischen Werke in die Hände, woraus er seine Einsicht in die griechische Sprache mehr und mehr erweitern konnte"[4]. Auf Kosten des reichen Bürgermeisters reiste Liban nach Köln, um sich in der griechischen und hebräischen Sprache und Literatur zu vervollkommnen: „Coloniae Agrippinae, quae tum omnibus disciplinis florebat, praeceptore fuerat usus Venceslao Anthracio graece et hebraice scientissimo" — sagt Janocki[5]. Seiner musikalischen Begabung und Bildung verdankte er die Stelle als Kantor im Gymnasium der St. Marien-Kirche, wo er auch Wohlrednerei und Poesie vortrug. Diese vielseitige Tätigkeit Libans erklärt uns, warum seinem Namen verschiedene Titel beigefügt sind: so nennt er sich am häufigsten „magister" oder auch mit dem Zusatze „liberalium studiorum magister", dann wieder „humaniorum litterarum in Archi-

[1] Mułkowski, op. cit. p. 10.

[2] Liber diligentiarum facultatis artisticae Univers. Cracov. 1487 - 1563. Ed. Dr. W. Wisłocki. 1886. pag. 98.

[3] Janocki, Nachricht V. 188—189.

[4] Ibidem.

[5] Janociana I. 164 und Jan Ptaśnik: Bonerowie. Rocznik krakowski 1904, Jhg. VII. 88/89, der irrtümlicherweise den Antraceus aus Köln mit einem anderen Hellenisten, Venzeslaus aus Hirschberg, der in Krakau lehrte, verwechselt.

Gymnasio Cracoviensi doctor" oder „Scholarum divae Virginis Mariae Cracoviae moderator", schließlich auch „Presbyter".

Irrtümlich gibt Wiszniewski (VI, 177) an, daß Liban im Jahre 1511 seine Vorlesungen an der Universität unterbrach und sie erst 1528 wieder aufnahm. Aus dem „Liber diligentiarum" (p. 109) erfahren wir, daß er 1513 über „Sedulius de mirabilibus divinis seu Carmen Paschale" Vorträge hält und im Sommersemester 1520 griechische Grammatik lehrt (p. 146). Wie bereits erwähnt, war er der erste, der in Polen die griechische Sprache zu lehren begann, doch „wurde ihm dies sehr sauer gemacht, weil die alten Graubärte zu Krakow kein Griechisch verstunden und dahero auch durchaus nicht zugeben wollten, daß ein so junger Mann und noch dazu ein Fremdling was Neues bei ihnen einführen sollte. Er wurde von seinen Kollegen hart bedrücket und geplagt insbesondere nach dem Ableben seines mächtigen Beschützers, Tomicki, weil sich die Nachfolger dieses so gründlich gelehrten Prälaten mehr um den Weinbecher als um die Künste und Wissenschaften bekümmerten"[1]. Die Gegner, unter ihnen der heftigste Gregor von Szamotuły, suchten ihn auf mancherlei Art anzuschwärzen und beschuldigten ihn sogar ketzerischer Meinungen, die er aus den Schriften der Griechen gesogen habe. In seiner Rede an die studierende Jugend erwähnt dies Liban, indem er u. a. sagt: „scio ego plerosque, qui omne graecitatis studiosos aut haereticos aut luteranos appellant". Charakteristisch für seine Stellung an der Krakauer Universität ist eine Notiz, die wir im „Liber diligentiarum" im Jahre 1529 (p. 192) vorfinden:

„Mgr. Georgius a b. Virgine noluit celebrare actum in suo ordine, ergo premitur resolutionibus".

Über seine weiteren Lebensjahre fehlen irgendwelche Nachrichten; den Beweis seiner unermüdlichen Tätigkeit bilden die bis zum Jahre 1543 von Zeit zu Zeit erscheinenden Schriften. Unbekannt ist sein Todesjahr; jedenfalls dürfen wir annehmen, daß sein Tod nach dem Jahre 1540 erfolgt ist, denn in diesem Jahre wurde die „Oratio de musicae laudibus" noch unter seiner persönlichen Aufsicht und auf seine eigenen Kosten („suis impensis haud immodicis", wie es am Schlusse dieser Rede heißt) gedruckt. Er lebt noch im Jahre 1546, da eben in diesem Jahre ihn der Helleniſt Venceslaus Koler de Hirschberg in seinem Testamente zum Berater der Exekutoren beruft[2].

* * *

Nun sollen uns seine über Musik handelnden Schriften beschäftigen. Es sind deren zwei:

1. De accentuum ecclesiasticorum exquisita ratione, sc. Lectionali, Epistolari et Evangelico libellus omnibus sacris iniciatis, Vicariis et Ecclesiae Ministris non minus utilis quam necessarius. Impressum Craccoviae per Matthiam Scharffenberg (s. a.) M.(agister) G.(eorgius) L.(ignicenis) presbyter[3].

[1] Janocki, Nachricht V. 188—189.
[2] Jan Praśnik, Bonerowie Rocznik krakowski VII. 102.
[3] Exemplar in der Jagellonischen Bibliothek (Cymelia IX, a. 1).

2. De musicae laudibus oratio seu adhortatio quaedã, ad musicae studiosos: cui annexa est, q̃ in scalis & musica tractantur, multorum vocabulorum graecorum interpretatio, cũ octo tonorũ pprietatibus & totidem eorũ melodiis tetraphonis haud incõcinnis. Atq. alia nonnulla, quae sequens ostẽdit paginula. His octo tonis tanq̃ auctarium additur Peregrinus, quasi post liminio reversus, qui cum caeteris tonis fratrib' suis in pristinam redit noticiam[1].

Auf S. 6: De musicae laudibus oratio habita Graccoviae anno MDXXVIII. p. M. Georgium Libanum Legnicẽsem, dum utriusq. musices elementa tyronibus eiusdem negotii studiosis praelegeret

am Schluß: Graccoviae excusum per Joannem Halicz anno Deitatis incarnatae MDXXXX.

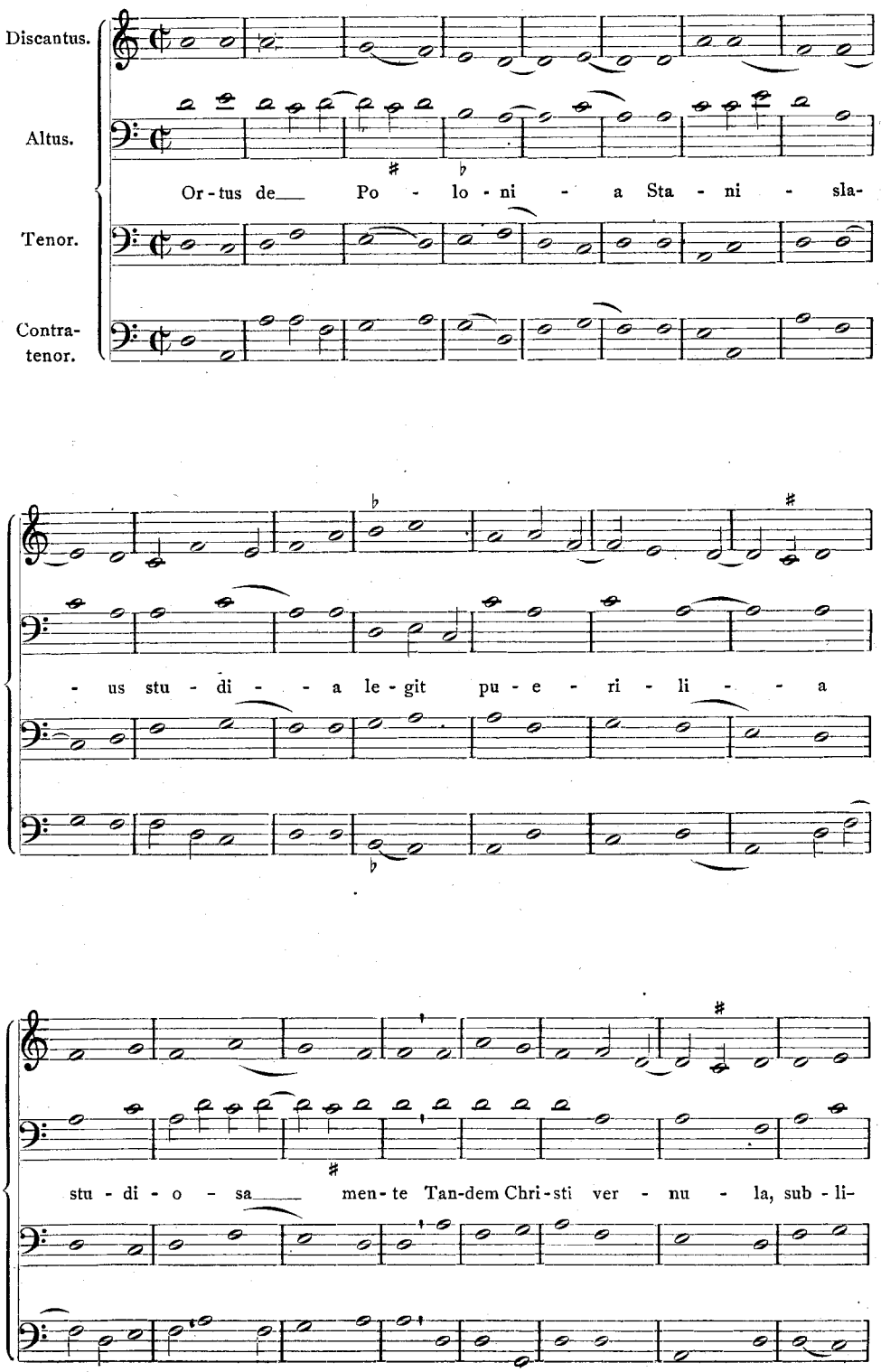
Die erste Schrift, die Lehre vom Akzent beim Absingen der Episteln und Evangelien in der Kirche, erschien — wie Janocki (Rare poln. Bücher S. 170) richtig vermutet — gegen das Jahr 1539, denn sie ist dem Krakauer Bischof Petrus Gamrat gewidmet und beglückwünscht ihn zu seiner eben in diesem Jahre stattgefundenen Wahl. Es ist ein Lehrbuch für den Schulgebrauch, wie es in damaliger Zeit deren viele gab, sowohl handschriftlich verbreitet, wie auch gedruckt; dies beweisen der handschriftliche Traktat über den Akzent, im Besitz der Akademie der Wissenschaften in Krakau (Ms. 1592) und der mehrmals aufgelegte Modus regulariter accentuandi lectiones matutinales, prophetias nec non epistolas et evangelia (1518, 1525 und öfters) — fälschlich dem Sebastian de Felsztyn zugeschrieben. Charakteristisch für Libans Schrift sind die Akzentbeispiele beim Absingen der Evangelien; den Text benutzt Liban als Gelegenheit, seinem Wohltäter Petrus Gamrat schönklingende Worte zu sagen, so z. B.:

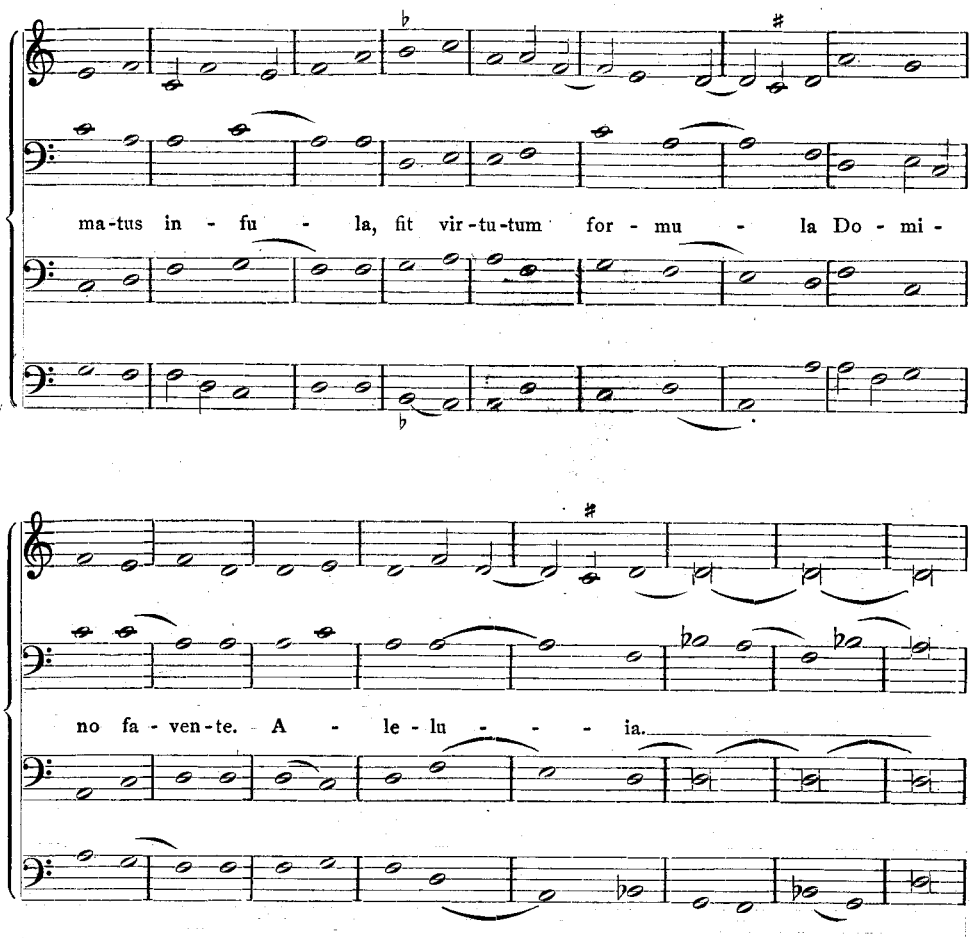
„Reverendissimus pater Petrus Gamratus tanto ministerio dignus habitus est ob summam integritatem, praecipuam virtutem, agendarum rerum prudentiam, divinae legis noticiam et perfectam cunctis in rebus prudentiam".

Die Schrift bespricht u. a. einige Fehler „circa cantum et officium divinum", flicht einige Bemerkungen über den Akzent im Griechischen und Hebräischen ein und unterscheidet sich nicht wesentlich, weder nach Methode noch Inhalt, von anderen Abhandlungen über denselben Gegenstand. Und doch verdient sie besondere Aufmerksamkeit: am Schluß des Büchleins kommt das Interessanteste. Es ist ein vierstimmiges Lied für Discantus, Altus, Tenor und Contratenor über die Melodie der alten polnischen Antiphone vom hlg. Stanislaus mit der Anmerkung: „Haec praecatio ad divum Stanislaum, quam anno 1501. in adventu nostro Cracoviam composuimus et quadrisonis numeris donavimus, finem opusculi nostri statuat".

---

[1] Exemplar in der Bibliothek der Fürsten Czartoryski in Krakau (Sign. $\frac{16426}{52}$), im Ossolineum in Lemberg, außerdem in der Universitätsbibliothek in Prag und in Olmütz (vgl. K. Estreicher, Poln. Bibliographie XXI, 254).


Discantus.
Altus.
Tenor.
Contra-
tenor.
Or - tus de___ Po - lo - ni - a Sta - ni - sla-
- us stu - di - - a le - git pu - e - ri - li - - a
stu - di - o - sa___ men - te Tan-dem Chri - sti ver - nu - la, sub - li-



Der Tenor wie auch der Text sind dem Hymnus zu Ehren des hlg. Stanislaus aus dem 13. Jahrhundert entnommen. „Ortus de Polonia Stanislaus" bildet die zweite Strophe jener Antiphone, die mit den Worten „Dies adest celebris" beginnt und an weiterer Stelle den Hymnus „Gaude mater Polonia" enthält und in zwei Abschriften in den Pergament-Codices der Wiener Staats-Bibliothek (1765 u. 1795) erhalten ist[1].

Das Lied Libans ist in gothischer Choralnotation mit Ligaturen und Neumen (Clivis, Podatus) gedruckt und verdient schon aus diesem Grunde einige Beachtung, als Beweis, wie lange noch diese Notation verwendet wurde. Der Tonsatz zeugt von hervorragender Begabung des Komponisten; er ist durchaus homophon, voll und wohlklingend, und erzielt durch fließende Stimmführung nota contra notam stimmungsvolle Wirkung keuscher Anmut und Andacht. Der Tenor ist hypodorisch; leere Quinten erscheinen nur zu Anfang und in Schlußkadenzen; bemerkenswert ist die Stimmen-

[1] Den Text der „Vita S. Stanislai" hat W. Kętrzyński mustergültig in paläographischer Beziehung veröffentlicht in den Monumenta Poloniae historica IV, 355—362.

kreuzung zur Vermeidung von Parallelen; von schöner Wirkung ist der Trugschluß im 26. Takt, sowie besonders die plagale Schlußkadenz[1].

* * *

Die zweite Schrift Libans, De musicae laudibus oratio, interessiert in doppelter Hinsicht: als theoretischer Traktat und durch ihre am Schluß beigefügten kontrapunktischen Beispiele für Kirchentonarten. Liban hat sein achtundvierzig Seiten umfassendes Büchlein Johann Valassius aus Krakau, einem in Leipzig studierenden Jünglinge, zugeeignet; in der Dedikations-Vorrede bittet er ihn, den Rektor der Leipziger Universität „summum virum Magistrum Caspar Bornerum" zu grüßen. Die eigentliche Lobrede auf die Musik umfaßt die ersten achtzehn Seiten des Büchleins, der Rest ist der Musiktheorie gewidmet. Die Rede ist ein enthusiastischer Hymnus über die Wirkung der Musik und wimmelt — wie es einem Humanisten geziemt — von Zitaten aus griechischen und römischen Schriftstellern; sie schließt mit der schönen Aufforderung an die Jugend:

„Musicam ama, musicam disce, musicam in suis penetralibus quaere, qua non minus quam aliis liberalibus disciplinis, honorem divitiasque tibi comparabis". Nun folgt der theoretische Teil (S. 18^{v}), hauptsächlich auf Franchinus Gafurius gestützt; außerdem zitiert Liban andere Theoretiker, wie Hugo Reutlingensis, Severinus Boëtius, Guido von Arezzo.

Caput primum: De divisione toni

— secundum: De tribus modulandi generibus (diatonicum, chromaticum et enharmonicum), über die er wertvolle Bemerkungen ausspricht; so z. B. „in genere diatonico omnis cantus ecclesiasticus compositus est, simul et tota musica, quae in humana voce consistit. Genus chromaticum propter nimiam molliciem, enharmonicum propter eius duriciem solo instrumento et nulla voce humana nisi cum maxima exercitatione et labore modulari possunt. Diatonicum vero naturale omnibus et gratum omnibus existit" (S. 20^{v}).

Caput tertium, in quo demonstratur, esse inter fa b-mollis et mi ♮ duri semitonum maiorem — ist ein kurzer Auszug aus Franchinus, während das nächste Kapitel: De consonantia et dissonantia dem Severinus Boëtius folgt.

Caput V. Consonantiam non fieri sine tono; schön definiert Liban das Wesen des Klanges: sonus est percussio aeris indissolute usque ad auditum.

Caput VI. De modo audiendi seu formandi vocem.

Caput VII. De concordantiis et dissonantiis — unterscheidet sechs perfectae und sechs imperfectae concordantiae, während von Dissonanzen acht angenommen werden, wobei Liban nicht nur Zusammenklänge innerhalb einer Oktave bezeichnet (simplices et primariae), sondern weit über die Oktave steigt (secundariae et tertiariae), bis zur Octavadecima unter den Dissonanzen und zur Vigesima unter den Concordantiae vom großen G (bei ihm Gamma) gerechnet.

Caput VIII. De proportionum investigatione folgt wiederum dem Boëtius (lib. IV, cap. 3) und beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Töne, analysiert die

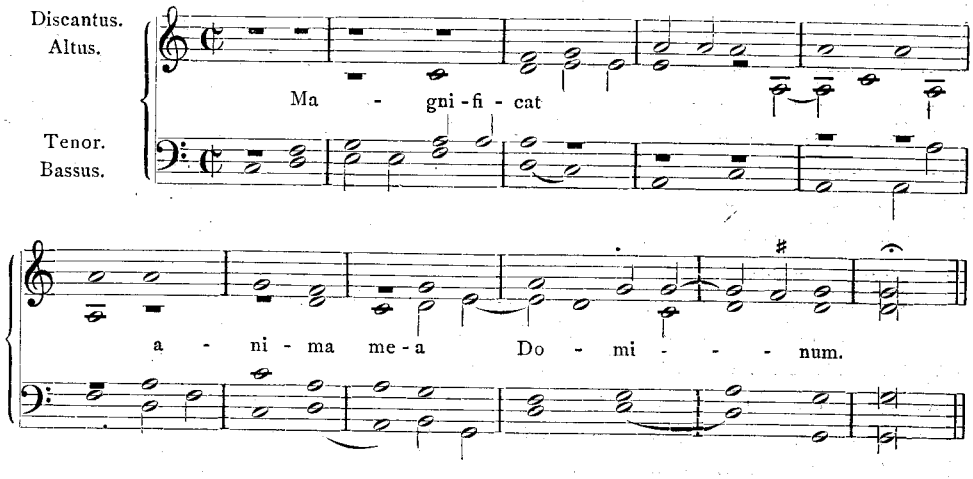
[1] Eine Abschrift dieses vierstimmigen Liedes Libans befindet sich in einer handschriftlichen Tabulatur, welche aus der ehemaligen Musiksammlung Alexander Polińskis in den Besitz des Unterrichtsministeriums in Warschau übergegangen ist. Vgl. Z. Jachimecki, Tabulatura organowa z r. 1548, S. 27.

Skala, gibt die historische Entwicklung der Tonleiter vom Tetrachord über das Heptachord bis zum System von vierzehn Tönen, denen zuletzt der nervorum ultimus, Γ, beigegeben wird. Griechische Namen eines jeden Tones werden erklärt und zuletzt wird ihnen ein kleines Wörterbuch griechischer Instrumente beigegeben; doch sind die Erläuterungen der Instrumentennamen manchmal absonderlich; so sagt Liban z. B. über die Lyra: „Graeci enim λυγυρόν vocum varietatem dicunt, unde lyram vocatam existimant, in qua, quod fides sunt, tot resonant voces: vel ἀπὸ τοῦ λύρου, quod est canere: hinc poëtae lyrici dicti, qui variis carminibus utuntur et ad lyram canunt" (p. 30ᵛ).

Das letzte Kapitel ist den Kirchentönen gewidmet: De proprietatibus et potentiis tonorum, ut sunt diversorum effectuum (aut si mavis affectuum) inductivi. Hier behandelt Liban den Gegenstand mit Beredsamkeit und dichterischem Schwung. Im Gegensatz zum hervorragendsten Theoretiker jener Zeit in Polen, Sebastian de Felsztyn, der in seinem „Opusculum musice compilatum" (etwa 1515) nur trockene Definitionen gibt, weiß Liban die Sache interessant zu gestalten und nach dem Vorbilde der Alten, sie auf psychische Grundlage zu stützen und in mystisch-astrologische Beziehung zu bringen; so sagt er über den ersten authentischen Ton:

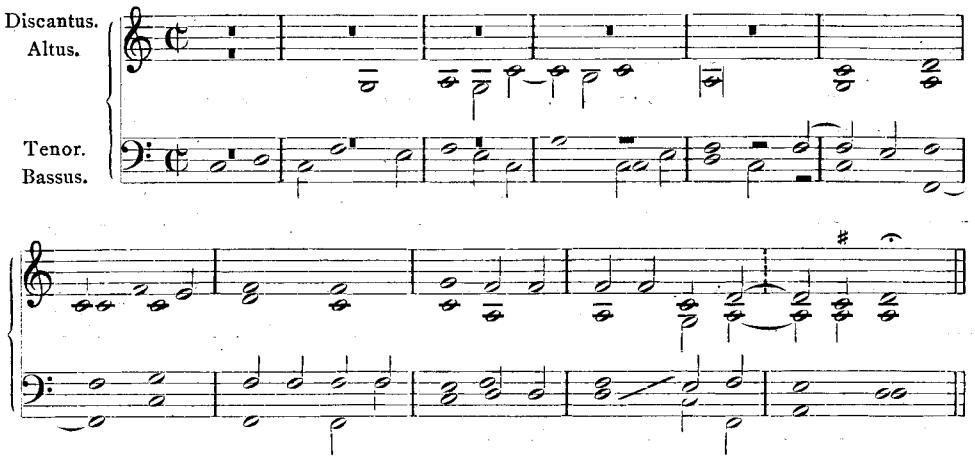
(p. 35) Dorius phlegmam movet ... pigritiam, tristitiam, stuporem, confusionemque somni, quae ex tristitia, ob phlegmatis motionem, provenit, celeriter expellit. Viros igitur fortes temperatissimosque decet. Hic tonus luminoso soli comparatur.

Als Beispiel des tonus primus (in die Oberquart transponiert) setzt Liban die Melodie des Magnificat, die er mit kontrapunktischen Stimmen versieht: „tetraphonis haud inconcinnis", wie er selbst auf dem Titelblatt bemerkt:

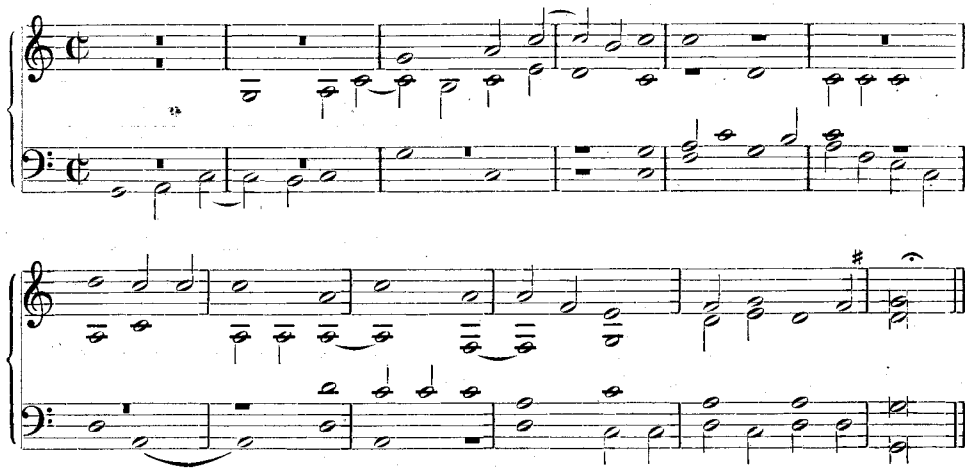


Der Notendruck der Musikbeispiele in Libans Büchlein verdient einige Beachtung, da auf schwarzem Hintergrunde die Linien und Noten weiß gedruckt sind.

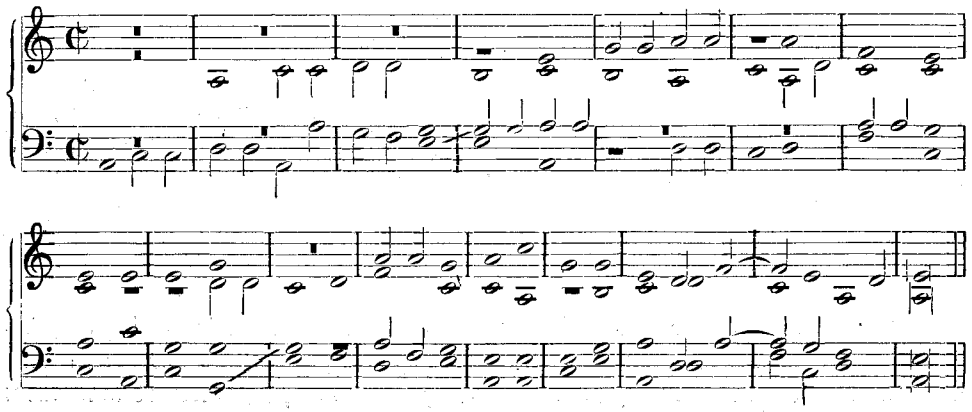
Der zweite Kirchenton „hypodorus dicitur, contrario modo se habet, quoniam somnium placidum et quietum inducit ... Lunae comparatur et ab ea regitur. Verba ad moesticiam et fletum inducentia huic tono sunt attribuenda". Es folgt das vierstimmige Beispiel (p. 36ᵛ):



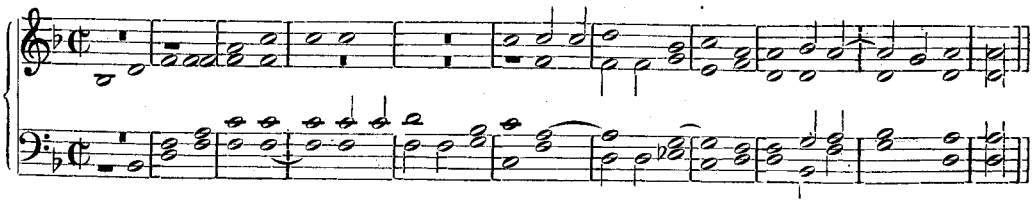
Der dritte, phrygiſche, Ton „coleram movet et ad iracundiam incitat. Marti atribuitur et ab eo regitur. Verba aspera huic tono sunt assignanda“:



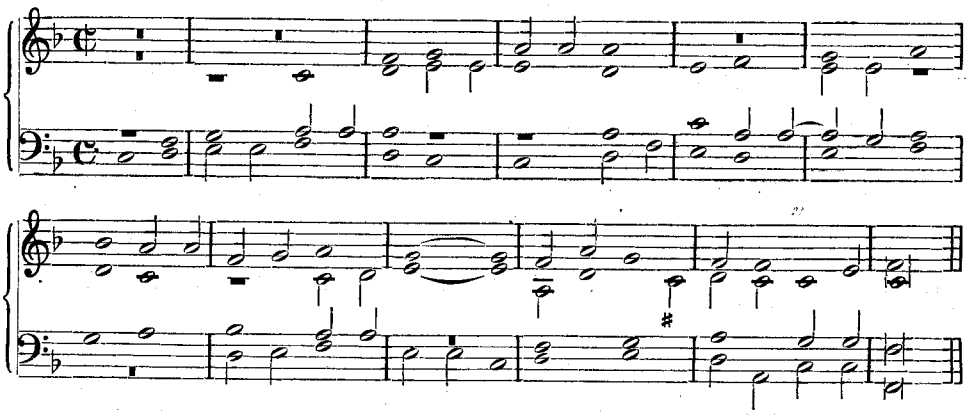
Der vierte Ton, der plagale „Hypophrygius coleram suo modulo mitigat. Mercurius hunc tonum regit“:



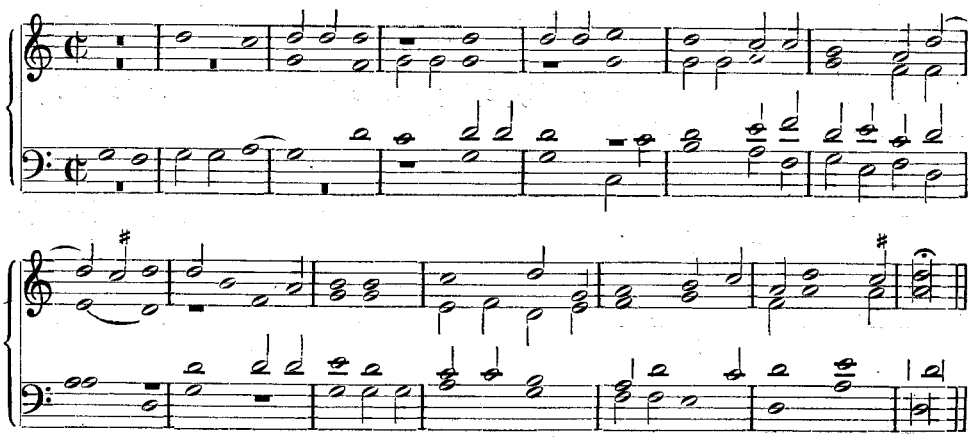
„Quintus tonus, Lydius sanguinis dominium obtinet et Jovi comparatur". Liban nennt ihn „delectabilis, hilaris" und bemerkt, daß nicht alle Schriftsteller über seinen Charakter einig sind; er stellt die Ansichten von Plato, dem hlg. Augustin und Boëtius zusammen:



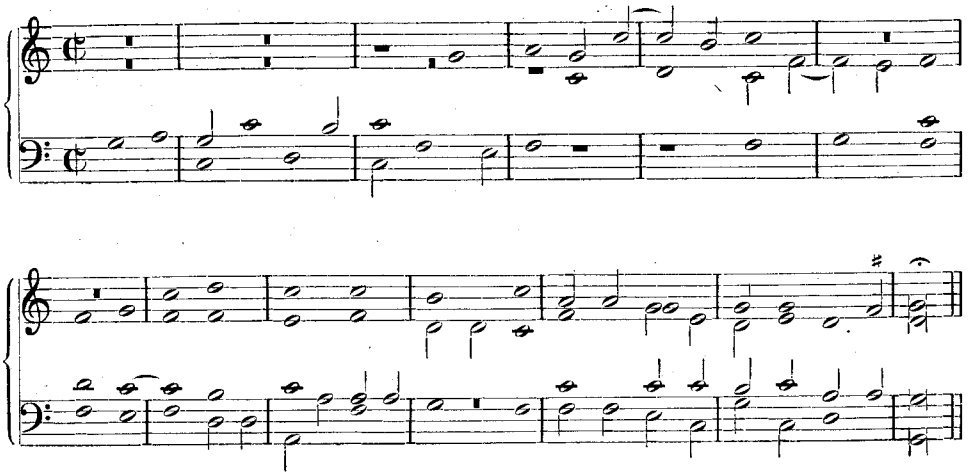
Sextus tonus, Hypolydius, Veneri tribuitur ad pias nonumquam lacrimas, ex devotione et laetitia exortas, inducit:



Septimus tonus, Mixolydius, Saturno adscribitur, melancholiam movet; verba dura et aspera sunt consentanea:



Octavus tonus, Hypomixolydius, ad mediocrem laetitiam adducit; doch bemerkt Liban, daß die Ansichten über seine Wirkung verschieden sind, denn „non omnes afficimur eodem modo"; der hlg. Ambrosius nennt ihn „suavis et moratus":



Außerhalb dieser üblichen acht Töne steht der Peregrinus; es ist der spätere äolische Kirchenton; „hunc tonum peregrinum vocant propter raritatem eius", sagt Liban und bringt weitere Betrachtungen über ihn:

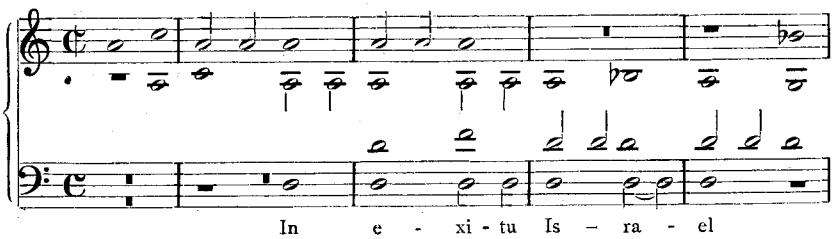
„Secundum hunc tonum canimus psalmum ‚In exitu Israel de Aegypto' (Ps. 114) paschali tempore tantum propter laetam huius toni resonantiam ... Franchinus, qui aetate nostra inter musicos facile principes extitit, peregrinum septimo tono cum Ambrosianis suis adscripsit. Hugo sacerdo Reutlingensis, natione Germanus, qui ante duo saecula et aliquot insuper annos egregie atque praeclare de musica sensit et scripsit, octavo tono peregrinum applicat".

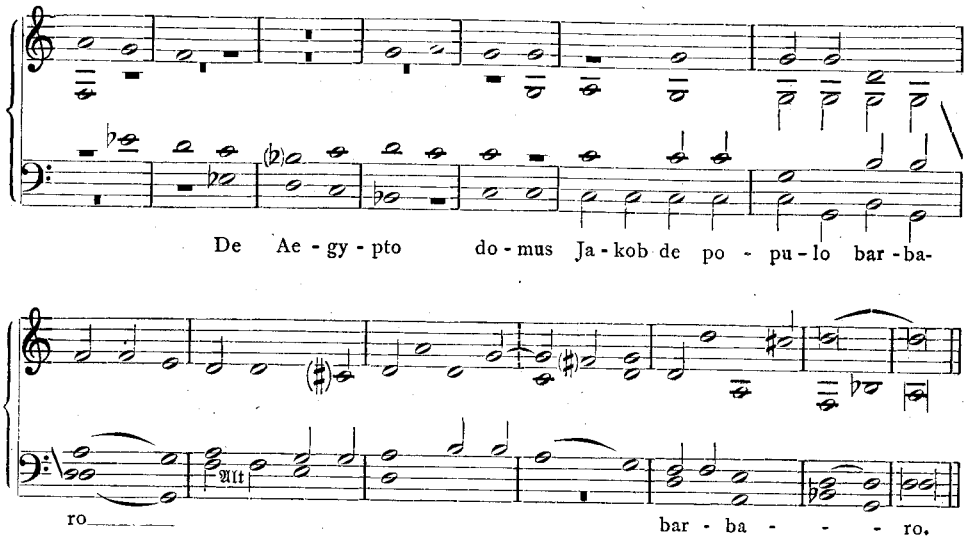
Nach diesen theoretischen Ausführungen faßt Liban die Sache auf eine für die Humanistenzeit charakteristische Weise, indem er eine dramatische Szene folgen läßt, „figmentum de peregrino", wo die einzelnen Töne als handelnde Personen auftreten und der Reihe nach einen Dialog mit dem Peregrinus führen, indem sie ihn als „redeuntem ad aliorum sodalicium tonorum longam post peregrinationem" begrüßen. Jeden Satz, den die Töne aussprechen, bekräftigt der Verfasser durch ein Zitat aus der heiligen Schrift. Der letzte der Töne, Octavus, ermahnt den Peregrinus, sich hören zu lassen:

„Fac nos audire vocem tuam; id si commode eleganterque praestiteris, nostrorum collego tonorum adsocieris".

Und nun läßt der Peregrinus seine Stimme ertönen:

Psalm 114.





Die in kanonischer Faktur gehaltenen Beispiele sind, ähnlich wie das vierstimmige Stanislaus-Lied, von weichem, zarten Wohlklang und höchstwahrscheinlich deutlicher Ausdruck der elegischen, lyrisch gestimmten Natur ihres Komponisten. Die angeführten Musikfragmente bilden zugleich den ganzen Nachlaß der kompositorischen Tätigkeit Libans; es liegt jedoch die Vermutung nahe, daß noch andere Lieder aus seiner Feder geflossen sind: Janocki gibt nämlich an, daß unter den in der Załuskischen Bibliothek sich befindenden Schriften Libans zwei folgende waren[1]:

1. In clarissimi Poloniae Praesulis Maecenatisque D. Petri Tomicii Cracoviensis olim Episcopi ... obitum M. Georgii Libani Legnicensis Saphicon. Ipso funeris die in aede Divi Stanislai decantatum.

Cracoviae impressum in officina Floriani Ungleri 1535.

und 2. Ad generosum ed magnificum Dominum Franciscum Bonerum M. Georgii Libani Lignicensis Elegiacon.

Anno 1538 exoriente impress. Cracoviae per Mathiam Scharfenberg[2]. Es ist sehr wahrscheinlich, daß sowohl das Saphicon, welches beim Begräbnis Bischof Tomickis in der Kathedralkirche am Wawel gesungen wurde (decantatum!), wie auch die Elegie auf den Tod Fr. Boners mit Musik versehen waren. —

Und nun die musikgeschichtliche Stellung Libans. Als Musiktheoretiker ist er den übrigen polnischen Theoretikern wie Sebastian de Felsztyn, Monetarius Stephan, Martin Kromer, Johann de Lublin anzureihen. Seine Musiklehre behandelt nur die Anfangsgründe, da sie sich darauf beschränkt, die allgemeinen Grundlagen der Musik den Universitäts-Hörern näher zu bringen; so konnte Liban noch alles Spezielle, wie die Mensuraltheorie und Kontrapunktlehre außer acht lassen. Was den Wert seiner Schrift anbelangt, so ist hervorzuheben, daß sie durchaus kompilatorischen Charakter besitzt und trotz ihrer anscheinend fortschrittlichen Tendenz, die Lehre in Anlehnung

[1] Janociana I. 168 (vgl. Estreicher XX, 254).
[2] ibidem.

an Franchinus Gafurius darzustellen, doch konservativ bleibt und am mittelalterlichen Standpunkt festhält, indem sie dem Boëtius folgt. Die Autorität der „Musica Boetii Severini“ wurde in Polen so hoch gehalten, daß im 15. Jahrhundert auf der Krakauer Universität seine Lehre vorgetragen wurde, wie dies handschriftliche Traktate der Jagellonischen Bibliothek (Nr. 1859 und 1861) beweisen. Äußerlich charakterisiert die Schrift Libans ihre elegante, literarische Form, die ihn als echten Humanisten erkennen läßt; dabei begnügt sich Liban niemals mit trockenen Regeln, sondern sucht seinen Gegenstand möglichst anschaulich und lebendig darzustellen, und streift oft die Grenzgebiete der Ästhetik, indem er überall die psychische Wirkung der Musik hervorhebt.

Als Komponist zeigt Liban ein hohes, musiktechnisches Können sowohl in homophoner, wie auch in imitatorisch-polyphoner Setzart. Seine kleinen Kompositionsproben haben die ihrer Zeit gemeinsamen Züge: das homophone Lied zu Ehren des hlg. Stanislaus ist im Stil mehrstimmiger polnischer Lieder aus dem 15. Jahrhundert gehalten, deren Reste, wie das Lied „Chwała Tobie gospodynie“[1] oder das textlose Lied zu Ehren des Kapistrano[2] beweisen, daß das geistliche mehrstimmige Lied durch schlichte Setzart nota contra notam sich dem Charakter des Volksliedes zu nähern suchte, um den Bedürfnissen des Gemeindegesanges zu entsprechen.

Libans Stanislaus-Lied aus dem Jahre 1501 kann als Vorläufer jener mehrstimmigen, schlicht gesetzten Gesänge angesehen werden, welche im Zeitalter der Reformation und unter ihrem Einflusse zu hoher Blüte gelangt sind und insbesondere im Lager der polnischen Dissidenten zwischen 1532 und 1558 als erfolgreiches Mittel der konfessionellen Propaganda verwendet wurden.

Die Stimmführung ist bei Liban fließend und gesangvoll; Anmut und Zartheit mit elegischer Stimmung gepaart sind jene Merkmale, die Liban dem slawischen Gesange entnommen hat; auch in den kurzen kontrapunktischen Beispielen für Kirchentöne herrscht der Ausdruck von Weichheit vor, so daß wir manchmal an ähnliche Züge in den Kompositionen der eben damals sich entwickelnden römischen Schule gemahnt werden.

---

[1] Faksimile in A. Sowińskis „Słownik muzyków polskich“ 1874.

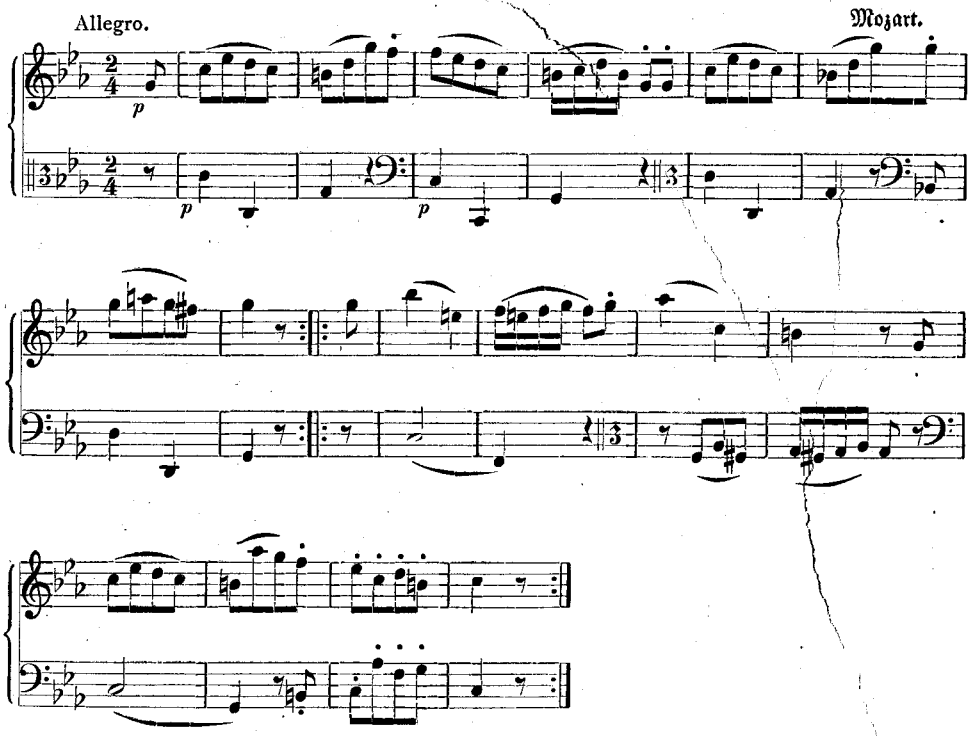
[2] Vgl. Reiss, Nieznana pieśń z rękopisu Kórnickiego, Gazeta muzyczna II. Nr. 21—24.

Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. Em. Bach

Von

Reinhard Oppel, Kiel

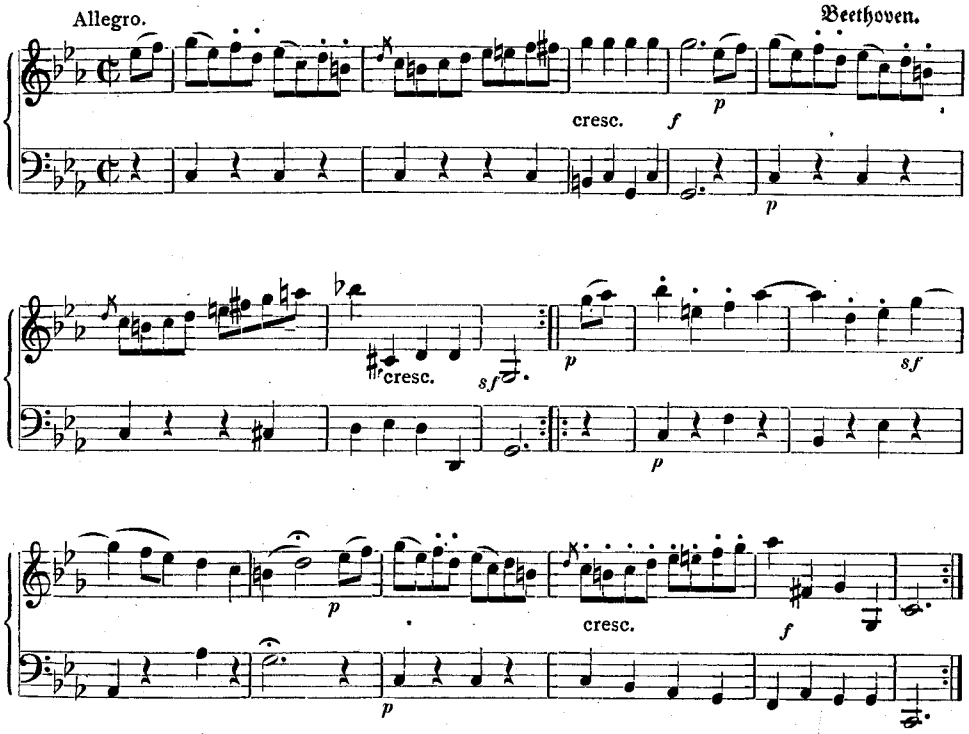
In seinem Aufsatz: „Das dämonische Element in Mozarts Werken“[1] stellt Alfred Heuß einen Zusammenhang fest zwischen dem Rondothema des Beethovenschen c moll-Klavierkonzerts und dem Variationenthema der Mozartschen Bläserserenade in c moll (K.-V. Nr. 388), die Mozart später zu einem Streichquintett[2] (K.-V. 406) umgearbeitet hat. Weit stärker hat sich aber Beethoven im Schlußsatz seines c moll-Streichquartetts op. 18, Nr. 4 an den Schlußsatz dieses erwähnten Mozartschen Streichquintetts angelehnt, sowohl harmonisch, wie formell. Der genaue Vergleich beider Stücke legt sogar die Vermutung nahe, daß Beethoven seinen Schlußsatz direkt an der Hand des Mozartschen entworfen hat. Das Thema lautet bei Mozart in den äußeren Linien:



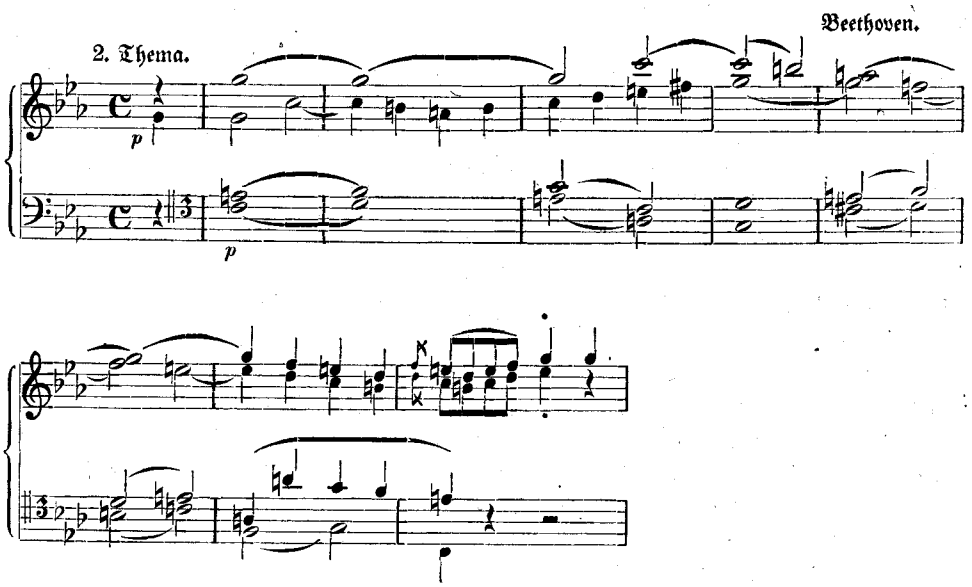
[1] ZIMG VII, S. 183.

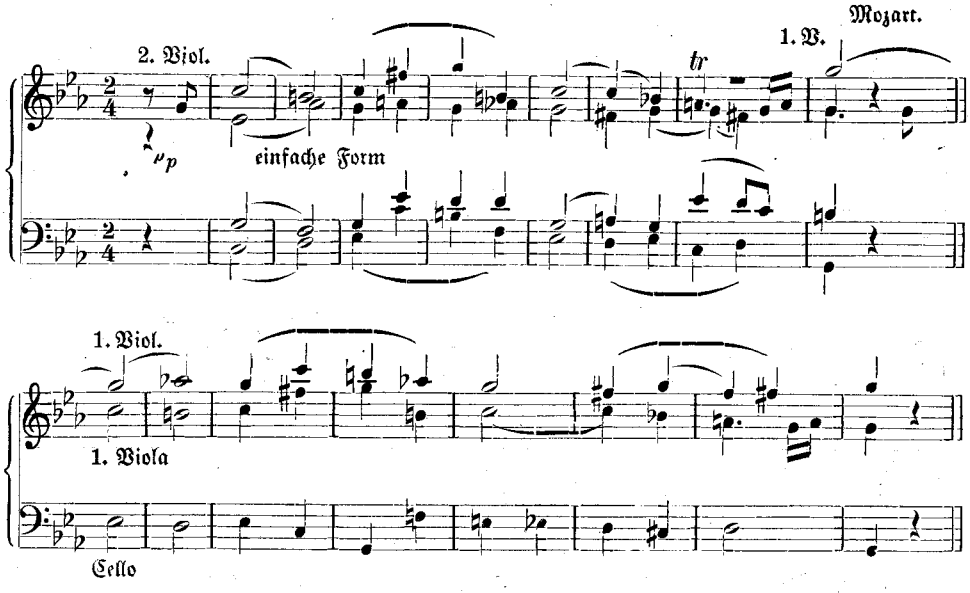
[2] Vgl. Jahn-Abert I, S. 899—903.

bei Beethoven:

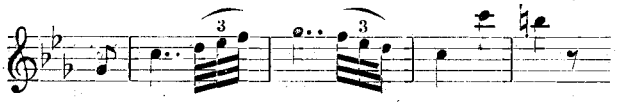


Als zweites Thema erscheint bei Beethoven dann ein zweiteiliges Asdur-Stück, das, wie seine Wiederholung in Cdur später zeigt, direkt aus Mozarts nach Dur zu wendender vereinfachter Form des Themas stammt:

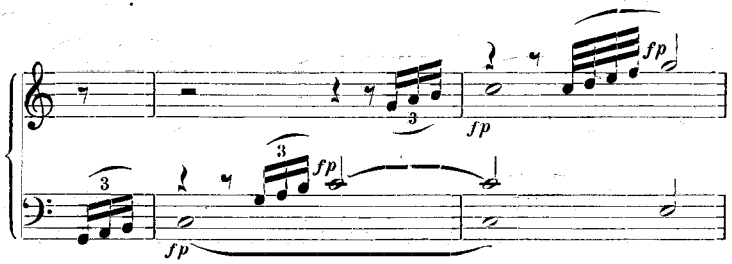




Die Kongruenz der Instrumentation: Thema in der zweiten Violine, bzw. in der ersten Viola, erste Violine darüber mit dem ausgehaltenen g fällt dabei besonders auf; die Baßwendung Beethovens in der zweiten Hälfte des dritten Takts nach a stammt aus dem entsprechenden dritten Takt des Maggiore bei Mozart. Weiter ist der Rhythmus von Mozarts erster Variation



der Keim für Beethovens drittes Thema geworden:

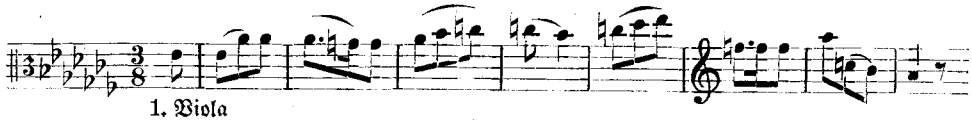


dessen absteigender Nachsatz die Erinnerung an Mozarts Nachsatz im Esdur-Teile bildet. Endlich leuchtet die Parallelität der erweiterten Schlußglieder, des Maggiore bei Mozart und des Prestissimo bei Beethoven ohne weiteres ein. Trotz der persönlichen Färbung beider Stücke zeigt ihr gemeinsamer Inhalt, wie nahe hier Mozart Beethoven steht, und daß Beethovens für ihn so charakteristischer cmoll-Habitus auch Vorläufer hat. Mozart hat übrigens in seinen eigenen Werken eine Parallele in cmoll im ersten Trio des Adagio der Bdur-Klaviersonate (K.-V. 570)[1], die mit einer von fremder

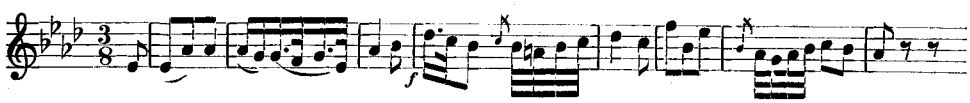
[1] Vgl. Abert II, S. 610/11.

Hand hinzugefügten Violinstimme in den Ausgaben der Violinsonaten (Peters-Ausgabe Nr. 14) gedruckt ist. Dieses Trio beruht im Wesentlichen auf derselben harmonischen Grundlage, nur ist der zweite Teil in bedeutungsvoller, noch mehr auf Beethoven hinweisender Art auf acht Takte erweitert.

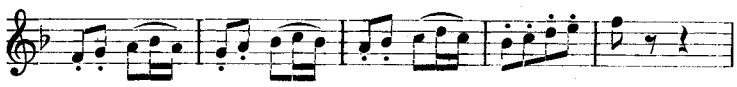
Umgekehrt finden sich, ich führe diese Tatsache hier der Vollständigkeit halber an, fast wörtliche Anlehnungen an Beethoven bei Dvořák: im Larghetto des Streichquintetts op. 97 lautet der Nachsatz:



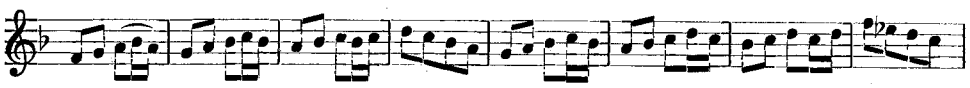
der sich mit Beethovens Thema



aus der Klaviersonate op. 26, erster Satz deckt. Ebenso hat Dvořák im Finale seiner Violinsonate op. 57 Beethovens Schlußlinien der Pastoralsymphonie



zu folgendem neuen Thema umgestaltet:

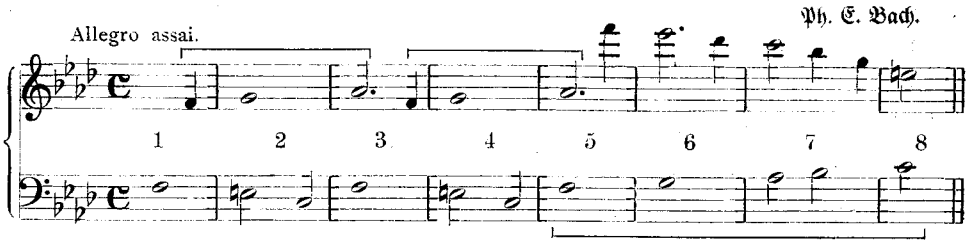


und daraus einen durchaus selbständigen Satz entwickelt. Deshalb ist Dvořák kein Vorwurf zu machen, denn es kommt in der Musik, ebenso wie in den anderen Künsten nur darauf an, was einer mit Motiven und Gedanken seiner Vorgänger anfängt. Und wenn die Abwandlungskunst und die Gestaltungskraft eines Komponisten so reich und selbständig in die Erscheinung tritt, wie bei Dvořák, so können wir uns über die neuen Gesichte alter Bilder nur zustimmend freuen.

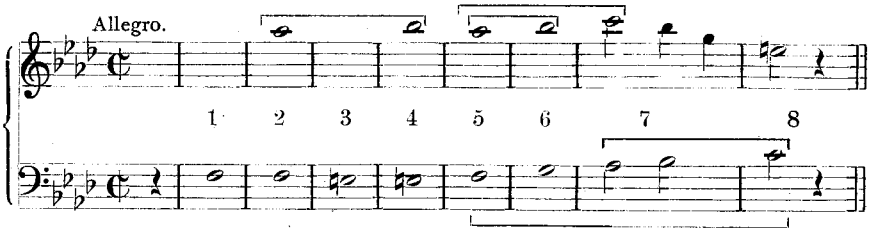
Der Einfluß Ph. E. Bachs auf Haydn, Mozart und Beethoven ist bekannt. Insbesondere will ich hier auf den Zusammenhang der ersten Sätze von Beethovens März 1796 erschienenen ersten Klaviersonate fmoll, op. 2, I und von Ph. E. Bachs Klaviersonate in fmoll (Nr. III der 1781 erschienenen dritten Sammlung, komponiert 1761) hinweisen[1]. Schon der äußere Vergleich beider Stücke bezüglich der Knappheit der Form, der Energie der Rhythmen, der wohl bewußten Wahl der gleichen Tonart und der pathetischen Ausdrucksweise läßt uns ihre innere Verwandtschaft ahnen. Aber ihr Zusammenhang ist tiefer, als er dem oberflächlichen Blick erscheint.

Der Bachsche Satz hat folgende Grundlinien als Exposition:

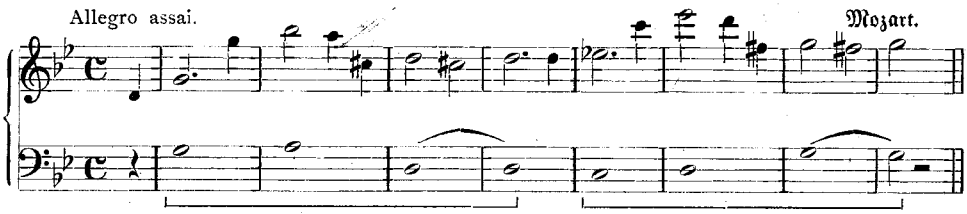
[1] Vgl. Schenkers Kritische Ausgabe, S. 66.



der Beethovensche diese:



Schon hieraus ergibt sich, daß sich alle Kommentatoren im Irrtum befinden, die wie Reinecke[1], Heuß[2] u. a. im Finale von Mozarts gmoll-Symphonie das Vorbild zu Beethovens Expositon erblicken; denn bei Mozart handelt es sich um folgende Grundlinien:

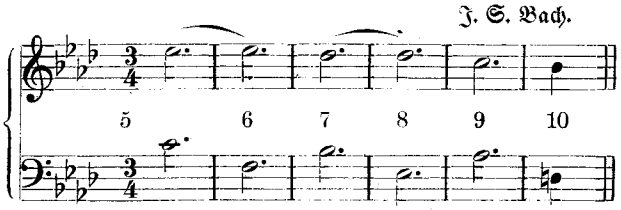


also um ganz andere harmonische, melodische und konstruktive Verhältnisse. Ein paar „Akkordraketen" bedingen keine Verwandtschaft von Stücken, hierfür ist lediglich der Verlauf der großen melodischen Linien entscheidend. Wie aber ein Komponist im Einzelnen seine einmal angestellte Grundlinie auskomponiert, bleibt seiner Individualität überlassen, die natürlich den zu allen Zeiten gültigen und gleichen Grundgesetzen der Komposition unterworfen bleibt. Wir kommen also in Zukunft nicht um die Verpflichtung der genauesten Analyse herum, einer Analyse, die dem Suchenden und Lernenden nichts schuldig bleibt, nicht den geringsten Umstand und nicht die geringste Änderung. Dieser Forderung entsprechen aber bis heute nur die Analysen von Schenker[3] und Halm. Gleichwohl, der Kürze halber beschränke ich meine Analyse hier nur auf die für den Vergleich von Beethoven und Bach notwendigen Punkte. Bei Beethoven handelt es sich also um die Linie

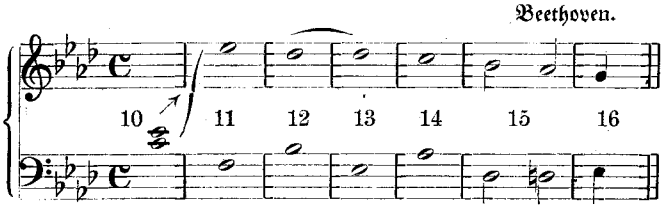
[1] Beethovens Klaviersonaten, S. 30.
[2] ZIMG VII, S. 182.
[3] Schenker, Der Tonwille. 1. Heft 1921.

die durch den ganzen Satz die eigentliche Triebfeder alles Geschehens bleibt. Man vergleiche einmal mit Beethovens Lösung des Problems die Art, wie J. S. Bach die gleiche Aufgabe im ersten As dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers unter Wahrung einer noch größeren Einheitlichkeit, weil er kein zweites Thema braucht, durchführt. Den Kenner wird es also auch nicht weiter wundern, wenn J. S. Bach und Beethoven einen wörtlich übereinstimmenden Nachsatz und Modulationsteil bringen; beide wollen von As- nach Es dur:

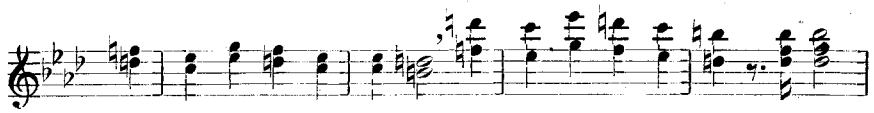
J. S. Bach.



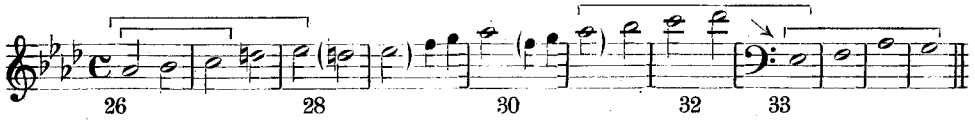
Beethoven.



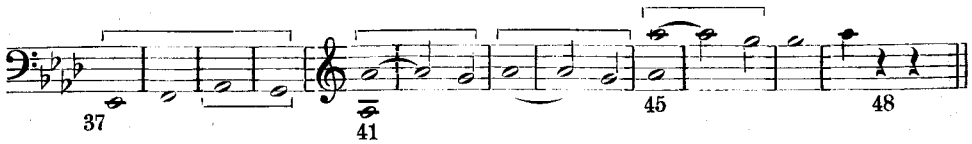
und jeder vollzieht den Weg aus dem Rahmen der einmal gewählten Expositionsmotive heraus. Jetzt hat es also einen Sinn, wenn Beethoven seine Linie, Takte 16—18[1], ähnlich wie die Takte 5, 6 gegenüber 2, 4, dramatisch abgekürzt, wiederholt und sie 18—20 klanglich durch die untere Oktave verstärkt und die Begleitung gleichzeitig dadurch zwingt, in ihre Ausgangsoktave zurückzukehren. Wir erwarten nun das zweite Thema. Die äußerst knappe Form bei Ph. E. Bach scheint Beethoven veranlaßt zu haben, eine ähnliche Konzentration zu erstreben, und so wählte er die melodische Umkehrung seines ersten Akkordmotivs, das so auch rhythmisch sich mit Ph. E. Bachs zweitem Gedanken



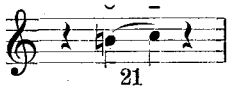
deckt. Während aber Ph. E. Bach nach kurzem, vollen Abschluß in c moll seine erste Idee mehr als Anhang bringt, benutzt Beethoven logisch und organisch seine erweiterte Grundlinie als Fortsetzung des zweiten Themas:



[1] Die einzelnen Teile bitte ich mit Taktzahlen zu versehen, und zwar bei Beethoven: Teil I 1—48, Durchführung 1—52 und Reprise 1—52! Ebenso bei Bach.

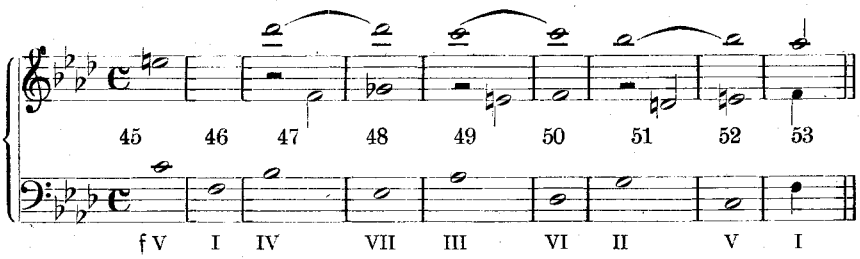


Dabei dient die Wiederholung von 27/28 in 28/29 und von 29/30 in 30/31 zwei Momenten; 1. dem tonalen Gerüst durch die öftere Betonung der harmonischen Hauptstufen mehr Halt zu verleihen und 2. dazu, den Drang nach dem Abschluß zu verzögern. Diese beiden Momente erzeugen von selbst die Änderung des f in fes und seine Verlegung in die höhere Oktave 29 und 30, gleichzeitig in konsequenter Erinnerung an die harmonische Trübung des f in fes Takt 20 ff., die selbst wieder aus Rücksicht auf die Mollfassung des zweiten Themas in der Reprise gewählt wurde. Takt 31 folgt dann die Weiterführung der gleichen Linie in der höheren Oktave bis 33, wo sie aus dem einfachen Grunde der künstlerischen Abwechslung in die Tiefe gelegt und in die Baßlinie hinein verflochten wird und so von selbst 1. die absteigende Linie der Oberstimme erzeugt und 2. uns die natürliche Erklärung für die *sf* liefert. Von Akzent„rückungen", wie Nagel[1] will, kann also gar keine Rede sein. Die Bässe behalten doch trotzdem die ihnen als schweren Taktteilen zukommende natürliche Betonung. Was nun kommt, 41—48, bezeichnet Riemann[2] mit dem schönen Namen „Epilog", der „keine Probleme stellt". Es handelt sich hier aber um die geniale Auskomponierung der wiederholten Schlußtöne as g.

Mit der Durchführung brauche ich mich nicht so eingehend zu beschäftigen, da das meiste August Halm außerordentlich gründlich erledigt hat. Vergleiche insbesondere seine Ausführungen in: 1. Von Grenzen und Ländern der Musik, S. 199—202; 2. Von zwei Kulturen der Musik, S. 136—138 und 3. Die Symphonie Anton Bruckners, S. 9—30, insbesondere 14 und 20—26. Nur soviel: Die *sf* der Oberstimme der Durchführung 26, 28, 30 sind von selbst durch die Zerteilung und Vergrößerung des Motivs 21 und 23 

(leicht, schwer) bedingt.

Den Takten 45—53 liegt folgender einfache harmonische Plan zu Grunde:

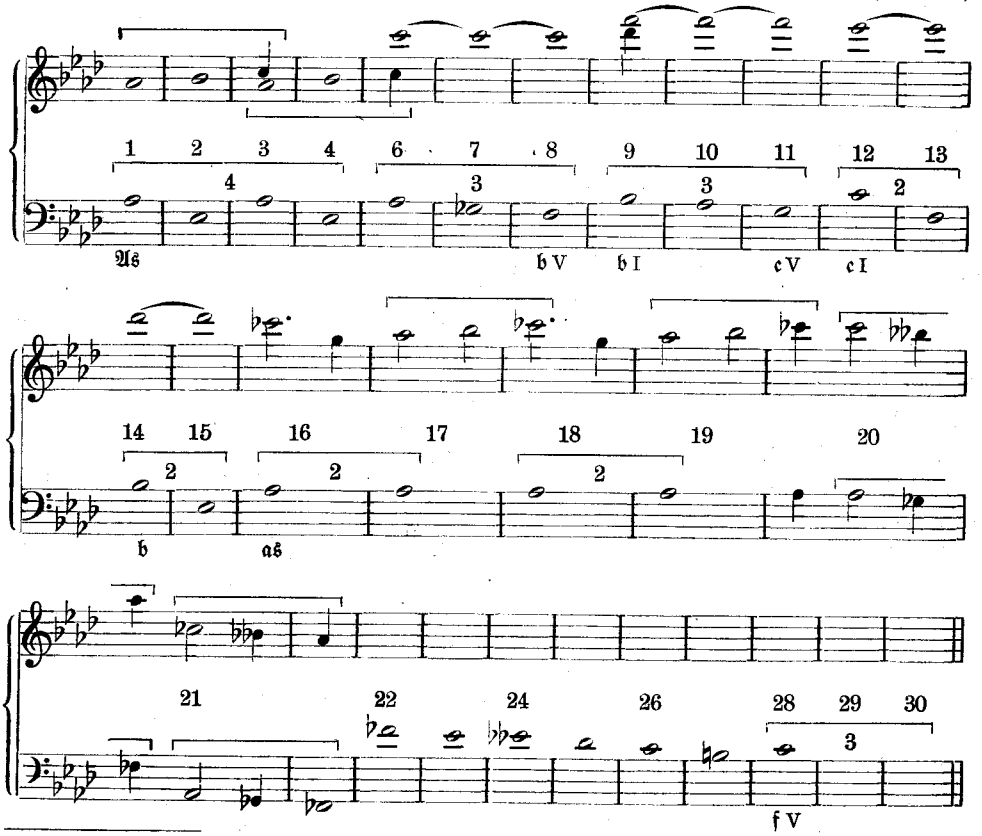


bei dessen kompositorischer Ausführung man wieder einmal sehen kann, wie bewußt Beethoven die melodischen Grundgesetze beherrschte, daß er 50 die Auflösung des Leittons zum Grundton vermeidet, — eine Überlegung, die rückwirkend den Ton ges

[1] Beethoven und seine Klaviersonaten, S. 29.
[2] Analyse von Beethovens Klaviersonaten. 2. Aufl. S. 89.

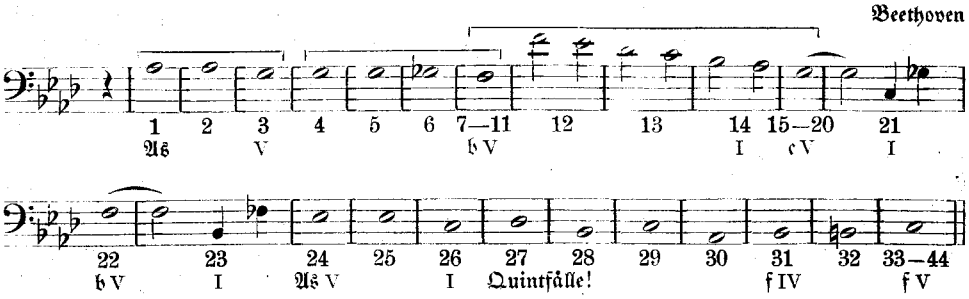
vorausnimmt, der harmonisch erst 48 einzutreten hätte, — und ihn 51 und 52 erst das wahre harmonische Bild und zwar 52 vollständig vierstimmig entschleiern läßt[1]. Auf diese Weise gewinnt Beethoven gleichzeitig durch die Töne b 52 und as Takt 2 der Reprise die logische Brücke zwischen beiden Teilen. Gleichzeitig bewundert man die Erhöhung der ursprünglichen Tenorlinie zur melodischen Baßlinie und die Ausnutzung der natürlichen Retardierungswirkungen des Vorhalts c zu b Takt 47/48 und die analoge Gestaltung in 49/50 und 51/52! Im übrigen hat sich Beethoven, worauf es mir hier hauptsächlich ankommt, im Plan der Durchführung genau an das Ph. E. Bachsche Vorbild angelehnt, die ursprüngliche thematische Grundlinie wird nun durch die Verlegung in den Baß und ihre gleichzeitige zeitliche Vergrößerung die Ursache des Geschehens. Bei beiden läuft der Modulationsplan von As über b nach c und zurück über b nach as bei Ph. E. Bach, nach As bei Beethoven. Bach steigert dann noch weiter bis zum Tiefpunkt Fes, während Beethoven sich zur Dominante wendet, um sie in langer Spannung von 33—44, bzw. 52, auszudehnen. Man beachte auch hier bei beiden die Verschiedenheit der Gruppenanordnungen und die Tatsache der dramatischen Verkürzung alles Geschehens, die um so schärfer wird, je mehr sich beide ihrem Zielpunkte nähern.

Ph. E. Bach

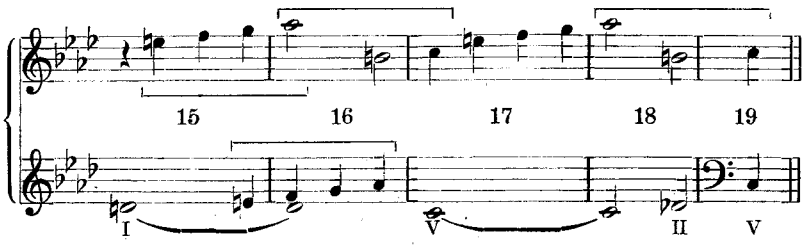


[1] Der gleiche Stufengang findet sich in der Durchführung des ersten Satzes der Mozartschen Klaviersonate a moll, K.-V. 310, Takte 20—24.

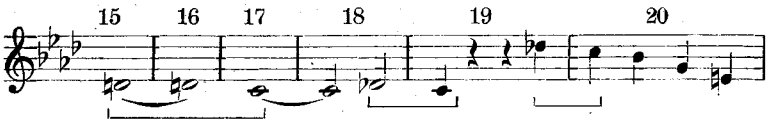
Beethoven



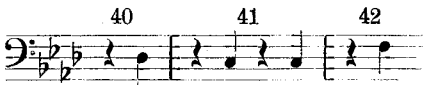
Bei Beethovens Reprise vergleiche man die Takte 10—19 einmal mit den Takten 45—52 der Durchführung, so wird die Erklärung der letzteren durch die natürlichen Quintfälle um so mehr einleuchten, zum andern Male mit ihrer eignen Parallele im ersten Teil Takt 10—20! Wie fein steigert die Hinzufügung des einzigen Tones b Takt 11 allein schon die Stelle gegenüber dem ersten Teil. 15—17 bringen die Grundlinie nochmals in kürzester Form mit doppelter Harmonisierung.



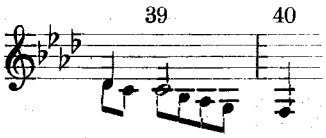
Dazu kommt noch die natürliche Einführung des zweiten Themas in folgender Zuspitzung:



Man beachte auch die Änderung der Oberstimme in Takt 32 und 36 gegenüber den Fassungen 33 und 36 des ersten Teils; ebenso im 39. Takt das durch die drei schweren c des Baßes auskomponierte „rit." gegenüber dem 40. Takt des ersten Teils! Man gebe sich darüber Rechenschaft, warum Beethoven I 40, 41 die Septime des spaltend einmal zum Vorschlag d, zum andern zur Melodienote ces weiterführt, bei der Reprise 39/40 aber den Vorschlag konsequent beseitigt und ihn erst 44 bringt, so daß nun seine Baßlinie 40/42



die Vergrößerung von 39/40:



bedeutet. Endlich stellen die Takte 45—52 nichts geringeres dar, als die Wiederholung der Durchführungstakte 45—52 zugleich mit dem Abstieg vom Höhepunkt c bis zur Tonika, und wieder mit dramatischer Beschleunigung in den Takten 49 und 50; die *sf* haben also hier wieder einen neuen Sinn, nämlich den, die Verkürzung der ursprünglichen Zeitwerte erträglich zu machen.

So repräsentiert sich uns Beethovens erster Klaviersonatensatz als eine von Anfang bis zum Ende in jeder Einzelheit wohlüberlegte und durchgeführte Arbeit; in der Anlehnung an Ph. E. Bachs knappe Form die äußerste Konzentration erreichend, die mit der gewählten Grundlinie in der dualistischen Sonatenform zu erzielen war, bildet dieser Satz die glänzende Offenbarung eines aller seiner Kräfte bewußten Kunstwillens.

Das Zehnte Deutsche Bachfest in Breslau

Von

Peter Epstein, Frankfurt a. M.

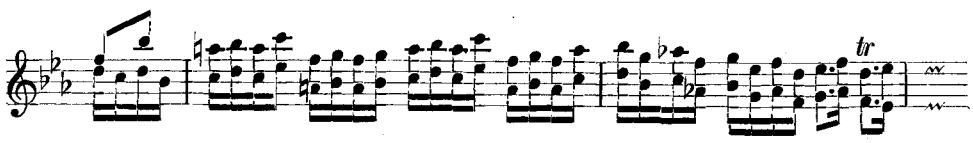
Den Gesamtwillen des diesjährigen Bachfestes bezeichnete die Zusammenstellung der drei großen Namen: Heinrich Schütz, Johann Christoph Bach, Johann Sebastian Bach.

Schütz kam in drei charakteristischen Gattungen seines Schaffens zur Geltung, zunächst im Orgelkonzert mit einem Lobgesang für Sopran und Begleitung, der die sparsame Besetzung solistisch wirksam auswertet. Eine auserlesene Reihe seiner a cappella-Chöre erklang sodann im Festgottesdienst, auf dessen prinzipielle Bedeutung ich etwas näher eingehen möchte. Diese liegt kurz gesagt darin, daß jede städtische Pfarrgemeinde ihren Sonntagen dieselbe Weihe und religiöse Spannkraft geben könnte, wie sie diesmal herrschte. Gesang und Musik, fern allen Experimenten und Konzerteitelkeiten, aber Hand in Hand mit Martin Luthers alter Liturgie als eindringlichste Unterstreichung von Bibelwort und Predigt: der Tonkunst diese würdige und unentbehrliche Rolle im protestantischen Gottesdienst wiedergeben, heißt handeln im Sinne der Lebensarbeit eines Sebastian Bach. Wenn diese Erkenntnis durchdringt, werden Leistungen wie die von Wolfgang Reimann mit dem Chor der Maria-Magdalenen-Kirche als rühmliches Vorbild weiterwirken. — Die ganze Gewalt der Schützschen Tonsprache offenbarte im Konzert des Bachvereins die sechzehnstimmige Motette „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn". Max Schneider hat sie nach seinen bekannten Grundsätzen der musikalischen Praxis neu erschlossen und durch überlegene Wahl der Singstimmen und Instrumente den genialen Anstieg von tastender Frage zum ergreifenden Höhepunkt „Darum bricht mir das Herz" eindrucksvoll erstehen lassen.

Das größte Chorwerk des Eisenacher Johann Christoph Bach, die Kantate „Es erhub sich ein Streit", erfuhr durch die vereinigten Chöre der Singakademie und des Bachvereins unter Professor Georg Dohrns Leitung eine glanzvolle Wiedergabe. Dennoch möchte ich den Einzelgesängen des Meisters den Vorzug geben: sie verraten mehr Wärme und Ausdruckskraft und entbehren bei aller Detailarbeit nicht einer gewissen, in der festgehaltenen Stimmung begründeten Größe. Bei dem Lamento für Baß „Wie bist du denn, o Gott, im Zorn auf mich entbrannt" (Dr. Wolfgang Rosenthal), das, in den bayerischen Denkmälern unter Joh. Phil. Kriegers Namen veröffentlicht, von Max Schneider für Christoph Bach in Anspruch genommen wird, läßt sich die Eigenart dieser „Illustrationsmusik" schon am Notenbild eindeutig erkennen.

Es sind an dieser Stelle noch einige das 17. Jahrhundert repräsentierende Meister zu nennen, so Schein mit zwei geistlichen Konzerten, Buxtehude, Pachelbel und Böhm mit Orgelwerken, Buxtehudes bedeutender Schüler Nikolaus Bruhns außerdem mit der von G. A. Walter veröffentlichten und virtuos vorgetragenen Solokantate „Jauchzet dem Herrn", mit ihrer prägnanten Thematik und ausschweifenden Koloratur ein ausgesprochenes Beispiel des musikalischen Barock.

Das letzte Wort auf der Orgel sprach Sebastian Bach; Wolfgang Reimann ließ eine Anzahl seiner größten Schöpfungen in wundervoller Darstellung erstehen. Auf ein Hauptwerk oratorischer Art war diesmal verzichtet; an seiner Stelle führte Prof. Dohrn im Singakademiekonzert die „Trauerode" und das „Magnificat" auf, deren Wiedergabe allerdings durch örtliche Verhältnisse der Kirche etwas beeinträchtigt wurde. Die beiden Werke sind übrigens außerhalb des Kreises der Fachmusiker nicht so bekannt wie man denken sollte; das Breslauer Publikum wäre für eine Einführung sicherlich empfänglich gewesen, wie sie der Verfasser der Festschrift, Alfred Heuß, mit vollem Recht der Solokantate „Widerstehe doch der Sünde" widerfahren läßt. Über die Auffassung der ersten Arie läßt sich indessen streiten: in dem Einsatz — Sekundakkord über Tonika-Orgelpunkt — muß man namentlich in der von Bach gewählten tiefen Stimmlage nicht notwendig ein Symbol „schärfster Entzweiung", sondern nur ein drängendes Anheben, in den gebundenen Achteln der Violinen trotz aller Vorhalte keine „wie Eisen klirrende (!) Dissonanzenkette" und den „dämonischen Kampf gegen die Sünde" erkennen; wie reimte sich dazu das verführerisch klangschöne



der Violinen? Wenn hier tonmalerische Absichten vorliegen, dann können bloß die schleichenden Gifte sündhafter Verlockungen („sonst ergreife dich ihr Gift") gemeint sein, womit auch die Wiederholung dieser Stelle über der festgehaltenen Silbe „wider-ste-he" sinnfällig übereinstimmt. Die dämonische Stimmung der Arie sei ohne weiteres zugegeben, für Schweitzer hat sie „geradezu etwas Unheimliches". — Kampf und Vernichtung schildert Bach dagegen als visionäre Szenen des letzten Gerichts in den Baßrezitativen der Kantate „Wachet, betet, seid bereit". Ihre Aufführung war dem Bachverein, die der Kantate „Bringet dem Herrn Ehre" dem Kirchenchor zu danken.

Fast ausschließlich Bachscher Kammer- und Orchestermusik gehörte der dritte Festtag. In das Verdienst der Wiedergabe teilten sich hervorragende Künstler: Prof. Dohrn selbst spielte mit vorbildlicher Klarheit einige Präludien und Fugen des jetzt zweihundert Jahre alten „Wohltemperierten Klaviers". Ernst Tschirner blies virtuos und klangschön die Flötensuite h moll und unterstützte Lotte Leonard beim Vortrag dreier weltlichen Arien mit obligater Flötenbegleitung. Der Violoncellsuite d moll ließ Paul Grümmer ein Konzert seines Wiener Landsmanns Georg Matthias Monn folgen, der schon zu Lebzeiten Bachs den Stil eines neuen Zeitalters ankündigt. Der große Geiger Adolf Busch aber, der die Solopartite h moll und als Vertreter der Prinzipalstimme im Verein mit dem Dirigenten Dohrn das vierte Brandenburgische Konzert zündend zu gestalten wußte, führte mit dem E dur-Konzert noch einmal die Bachgemeinde zum Gipfel musikalischer Kunst: in den klingenden Welten des Adagios erreichte das Zweite Breslauer Bachfest seinen Höhepunkt. Versuchen wir, es als Ganzes zu überschauen, so zeigt es nach zehn ereignisschweren Jahren die schlesische Hauptstadt ihrer Kulturaufgabe im Osten des Reiches wohl bewußt. Schon das erste Konzert in der gotischen Maria-Magdalenenkirche gab sich nicht als Ausnahme, sondern als ein Glied der regelmäßigen Veranstaltungen, mit denen sich die besten „Kan-

toren und Oberorganisten" der Stadt, Reimann, Burkert und andere auf der neuen großen Orgel ablösen. Die vielseitige Mitwirkung des Orchestervereins zeugte von der aufopfernden Arbeit seines Dirigenten Prof. Georg Dohrn, während die schönen Leistungen des Bachvereins unter Leitung seines Gründers, Prof. Dr. Max Schneider, es zur freudigen Gewißheit machten, daß in der Konzertgeschichte Breslaus seit den Tagen eines Mosewius der Name Bach noch nichts von seinem Klang verloren hat.

Max Friedlaender

Von

Hans Mersmann, Berlin

Wohl jeder, den der Rhythmus des Lebens und der Arbeit mit dem nun Siebzigjährigen in Berührung brachte, wird einen Hauch von der Besonderheit seines Wesens gespürt haben. Schon ein flüchtiges Zusammentreffen (und wieviel mehr noch längere gemeinsame Arbeit) vermittelte diesen Eindruck, der sich zunächst immer wieder in der Fülle und Vielheit zeigte, die in ihm beschlossen war. Mir scheint, man kann diese Fülle, die ja immer unteilbar ist, bei ihm besonders schwer differenzieren und in ihre Faktoren zerlegen, besonders schwer den Forscher, den Künstler und den Menschen aus seiner Gesamtpersönlichkeit herauslösen.

So kann es sich auch hier nicht nur darum handeln, die wissenschaftlichen Verdienste Max Friedlaenders aufzuzeigen, denn sie würden keineswegs ein erschöpfendes Bild seiner Persönlichkeit geben. Schon in ihnen zeigt sich die Duplizität ihrer Auswirkung. Um sie zu würdigen, müßte man den engeren Aufgabenkreis der Musikwissenschaft weit überschreiten. Wie stark ist sein Name mit der Goetheforschung verbunden! Gerade die ihm an seinem siebzigsten Geburtstag überreichte Festschrift zeigt in der starken Beteiligung der Literarhistoriker und Germanisten, wie sehr auch diese ihn zu den Ihrigen zählen. Die Vielgestaltigkeit der Themen dieser Festgabe ist eine treuliche Spiegelung der eigenen Vielheit.

Darum müßte eine Würdigung des Musikwissenschaftlers einseitig bleiben, wollte sie nicht ihren Standpunkt von vornherein verändern. Friedlaender ist, so vielseitig seine wissenschaftliche und forschende Tätigkeit auch sein mochte, doch kaum an wissenschaftliche Probleme a priori und um ihrer selbst willen herangetreten. Vielmehr war ihre Lösung immer nur ein Stück aus einem größeren Zusammenhang. Darin liegen nicht sowohl die Grenzen wie die Eigenart seiner Leistung. Wie er schon als Sänger an das Thema seiner Schubert behandelnden Dissertation herangeht, so bleibt dieses Herauswachsen der wissenschaftlichen Problemstellung aus der Musik selbst für ihn Bedingung. Ihn interessiert das Lebendige, Anwendbare. Von allen Ausgangspunkten her kommt er zur Praxis. Immer fast ist es der Künstler oder der Sammler, der letzten Endes das Thema stellt und die Untersuchung auf einen Boden leitet, der Früchte trägt.

Es ist verständlich, daß so das Lied zu einem Zentrum seiner musikwissenschaftlichen Arbeit werden mußte. Hier blieb sie besonders stark mit Schubert verbunden. Diesem seinem ersten Thema ist noch eine seiner letzten bisher vollendeten Arbeiten gewidmet. Neben den monographischen Gesichtspunkt treten wertvolle Funde und stilkritische Arbeit, die sich immer wieder in praktischen Neuausgaben zeigt. Mit geschärftem, feinsten Stilgefühl wird das Problem der Verzierungen und Vorschläge gelöst, der Kampf gegen die von Sängerwillkür entstellte ältere Tradition aufgenommen und zu Ende geführt. Der Wissenschaftler erbringt den historischen Beweis für die Richtigkeit dessen, was der Sänger fordert. So wendet er sich allmählich auch andern großen Liedkomponisten zu: Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms.

Von hier aus führen mehrere Seitenwege. Einer von ihnen zum älteren deutschen Lied. Es entsteht das umfassende Sammelwerk „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert", welches alle Spezialforschung fundamental trägt. Dieses Buch, das mit andern Quellenwerken nur den ersten Teil, ein mit philologischer Treue gearbeitetes Verzeichnis der Liedsammlungen, gemeinsam hat, ist in seiner doppelten Bedeutung nahezu symbolisch. Es fügt jenem ersten Teil einen umfassenden Beispielband an, der aus dem großen, unbekannten Schatze unserer Vergangenheit eine Kette wertvoller, auserlesener Stücke knüpft. Durch ihn werden Edelsteine des 18. Jahrhunderts, wie die beiden Lieder Glucks, zum Eigentum unserer Sänger und Sängerinnen und gelangen zu neuem Leben.

Zu gleichen Zielen führt ein zweiter Weg. Er geht über das Kommersbuch, die Chorschule, die Sammlung von Volksliedern mit Klavierbegleitung, durch die sein Name mit jedem deutschen Hause verknüpft ist, in dem Musik gemacht wird. Und endet bei einem Lieblingsgebiet seiner vielseitigen Arbeit: dem deutschen Volkslied. Hier kann Friedlaenders Verdienst um unsere Wissenschaft gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Als Vorsitzender der Kommission des „Kaiserliederbuchs" und zweiter Vorsitzender der Preußischen Volksliedkommission ist er der Vertreter der Jahre und Jahrzehnte lang vernachlässigten musikalischen Gesichtspunkte in der Pflege des deutschen Volkslieds. In der Organisation der Sammeltätigkeit, der Auswahl, Redaktion und dem Satz der Melodien, der Verallgemeinerung dieses köstlichen Besitzes in den kleinen im Inselverlag erschienenen Heften, deren geschmackvolle Form allen ähnlichen Unternehmungen zum Muster dienen könnte, ist er in hervorragendem Maße beteiligt. Die vor fünf Jahren erfolgte Gründung und Einrichtung des Musikarchivs der deutschen Volkslieder in Berlin, durch die dem literarischen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. ein Äquivalent auf musikalischem Gebiete erwuchs, geht auf seine Initiative zurück.

Ein letzter Weg, welcher unmittelbar von den Schubertstudien und der Beschäftigung mit dem 18. Jahrhundert ausging, führte zu Goethe. Hier erwuchs der umfassenden, interessierten Geistigkeit des Liedforschers ein anderes Sondergebiet, das er bis in die Gegenwart hinein bebaute und pflegte. Neben einer Umspannung des Stoffgebiets steht hier das große Verdienst, auf eine Reihe zeitgenössischer Vertonungen Goethes erstmalig hingewiesen, manches überhaupt erst zugänglich gemacht und ans Licht gezogen zu haben. Daneben führte dieses Thema besonders stark zu dem schwierigen und subtilen Grenzgebiet zwischen Literatur und Musik, der Text-

untersuchung. Diese verdankt ihm wertvollste Hinweise, die der veränderten Fragestellung des Literarhistorikers notwendigerweise ferner liegen mußten.

Diese Spannweite eines Lebenswerks spiegelt die Persönlichkeit, welche das Werk in Rede und Ton lebendig und plastisch zu vermitteln stets bereit war. Hier tritt der Vortragende in den Vordergrund, der seine Ideen weit über Deutschlands Grenzen hinaustrug. Er fand durch sich selbst spielend den Ausgleich zwischen Gedanklichkeit und überspringendem Funken, Wissenschaft und Kunst. Denn er besitzt in hohem Maße die dem Wissenschaftler so seltene und für die Übertragung auf andere so wichtige Kunst: zu plaudern. Er tut dies auch mit der Feder und läßt ein Milieu mit dem vollendeten feinen Schmelz seiner Zeit auferstehen. Nur eine vertiefte und erweiterte Form des einmaligen Vortrags ist seine akademische Lehrtätigkeit. Auch in ihr ist die gleiche anregende und unmittelbare Kraft spürbar. Hier, im näheren Zusammensein, treten freilich noch andere wesentliche Kräfte des Menschen in Erscheinung: seine Güte und ermutigende Hilfsbereitschaft, das Interesse, mit dem er den Werdenden begleitet und die Selbstlosigkeit, mit der er sich immer wieder für andere einsetzt. Über allem persönlichen Begegnen aber liegt das Niveau, das zugleich seine Geselligkeit veredelt, wenn er etwa, unterstützt von seiner feinsinnig musizierenden Gattin, einem Kreise von Menschen einen neuen, wertvollen Fund zeigt oder, immer anregend und fern von aller Belehrung, die Übernahme unbekannter Jugendlieder Schuberts in spätere Klavierwerke nachweist. Über allem: Reden, Singen, Plaudern steht die gleiche geschmackvolle Höhe der Wesensäußerung. Alle aber, die Max Friedlaender so vor Augen haben, wie es diese Zeilen andeutungsweise auszusprechen versuchten, werden ihm, der in höchster körperlicher Frische den siebzigsten Geburtstag feierte, ein ungehemmtes Fortwirken seiner fruchtbaren und vielheitlichen Kräfte von Herzen wünschen.

Dem Jubilar ist eine handschriftliche Festgabe überreicht worden, welche folgende Aufsätze enthält:

1. Albert von Bürklin,
   Festgruß zum 12. Oktober 1922;
2. Hermann Kretzschmar,
   Zu Max Friedlaenders 70. Geburtstag;
3. Carl Stumpf,
   Singen und Sprechen;
4. Albert Köster,
   Chöre aus dem Luzerner Osterspiel von 1583;
5. Guido Adler,
   Johannes Brahms und die Denkmäler der Tonkunst in Österreich;
6. Johannes Bolte,
   Ein Liederstrauß aus fünf Jahrhunderten, zum 12. Oktober 1922 gepflückt;
7. Arnold Schering,
   Alt-Leipziger Serenadenmusik; ein Beitrag zur Geschichte der galanten Leipziger Lyrik vor Sebastian Bach;
8. Konrad Burdach,
   Faust und die Sorge;

9. Theodor Kroyer,
   Die Musikwissenschaft im Kreise ihrer Schwestern;
10. Ernst Elster,
    Das Vorbild der freien Rhythmen Heinrich Heines;
11. Fritz Volbach,
    Die ältesten Beispiele zweistimmiger Gesänge in deutschen Handschriften des XIV. Jahrhunderts;
12. Gustav Roethe,
    Gedanken über rhythmische Prosa;
13. Julius Smend,
    Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz;
14. Heinrich Rietsch,
    Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied;
15. Julius Petersen,
    Goethes Mondlied;
16. Hermann Müller,
    Beobachtungen zum geistlichen Liede;
17. Johannes Wolf,
    Lieder aus der Reformationszeit;
18. Julius Wahle,
    Goethe und Poërio;
19. Rudolf Schwartz,
    Scheidtiana aus Pommern;
20. Georg Schünemann,
    Mendelssohns Jugendopern;
21. Max Hecker,
    Ein Brief Ottiliens von Goethe an Felix Mendelssohn-Bartholdy;
22. Max Seiffert,
    „Est ce Mars“;
23. Wilhelm Altmann,
    Beethoven und Graf Franz von Oppersdorf;
24. Georg Ellinger,
    Eine Vorstudie zu Gellerts Bußlied;
25. Alfred Einstein,
    Die deutsche Musiker-Autobiographie;
26. Hermann Springer,
    Eine ungedruckte Volksliedbearbeitung Beethovens;
27. Th. W. Werner,
    Ein Kapitel aus der Geschichte des unbegleiteten mehrstimmigen Männergesangs;
28. Werner Wolffheim,
    Eine Komposition der Werther-Epigramme;
29. Wilhelm Krabbe,
    Eine bayrische Liederhandschrift des ausgehenden XVII. Jahrhunderts aus der Preußischen Staatsbibliothek;

30. Fritz Behrend,
Der Rabe mit der empfindlichen Seele; eine verschollene Corveyer Legende;
31. Hans Joachim Moser,
Dramaturgische Bemerkungen zu Mozarts „Don Giovanni";
32. Curt Sachs,
Zur Modeliedforschung;
33. Hans Mersmann,
Das Eroicathema; eine phänomenologische Studie;
34. Karl Lütge,
Friedrichs des Großen drei Hammerflügel;
35. Alfred Morgenroth,
„Ich denke dein", komponiert von C. F. Zelter; eine liedgeschichtliche Skizze.

Drei neue Bände der Gesamtausgabe der Musikalischen Werke Franz Liszts

Von

Georg Göhler, Altenburg

Bei Breitkopf & Härtel sind drei neue Bände der Großherzog Carl Alexander-Ausgabe von Liszts Werken erschienen: Bd. 7 der Orchesterwerke (Dante-Symphonie), Bd. 3 der kirchlichen und geistlichen Gesangwerke (Männerchor-Messen, Missa choralis, Requiem für Männerstimmen) und Bd. 2 der einstimmigen Lieder und Gesänge.

Das Erscheinen dieser Bände sei als Anlaß zu einigen allgemeinen Bemerkungen benutzt. Gegenüber den zahlreichen, von den verschiedensten Herausgebern zu verschiedenen Zeiten unternommenen Gesamtausgaben von Werken deutscher Dichter bringt es bei Musikwerken die Kostspieligkeit der Herstellung mit sich, daß es nur eine Ausgabe gibt, die sämtliche Werke eines Großmeisters der Tonkunst enthält und daß diese Gesamtausgabe in so und so vielen Fällen erst im Werden ist oder gar erst erhofft wird.

Es sei nur daran erinnert, daß wir noch sehr lange werden warten müssen, ehe wir einen vollständigen Haydn haben, und daß der wissenschaftliche und künstlerische Gesamtüberblick über das Schaffen eines Mannes, der für die deutsche Musik solche Bedeutung gehabt hat wie Carl Maria v. Weber, infolge des Fehlens einer kritischen Gesamtausgabe außerordentlich schwer zu gewinnen ist.

Diese Einmaligkeit gibt den kritischen Gesamtausgaben des Lebenswerks unserer großen Meister eine besondere Bedeutung, erhöht aber auch die Verantwortlichkeit der Herausgeber außerordentlich. Es muß unbedingt verlangt werden, daß diese Gesamtausgaben mit der denkbar größten wissenschaftlichen Genauigkeit angefertigt werden und daß es ihren Benutzern durch gründliche textkritische Anmerkungen ermöglicht wird, sich über zweifelhafte Stellen ein eigenes Urteil zu bilden.

Nun sind ja die großen Gesamtausgaben zum Teil zu Zeiten durchgeführt worden, wo die Musikwissenschaft noch nicht die genügende Anzahl wissenschaftlich geschulter Kräfte zur Herstellung von textkritisch einwandfreien Ausgaben zur Verfügung stellen konnte.

Bei aller Anerkennung des für damalige Zeiten Geleisteten muß man z. B., mag man sich zu den weitgehenden textkritischen Ausstellungen Johannes Schreyers stellen wie man will, immer wieder betonen, daß die Bach-Ausgabe heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen keinesfalls genügt.

Ebensowenig wie die Beethoven-Ausgabe! Über Dinge, wie sie jetzt z. B. Müller-Reuter im Lexikon der deutschen Konzertliteratur (Nachtrag zu Bd. I, C. F. Kahnt, Leipzig) in seinen textkritischen Anmerkungen zur Sprache bringt, hätte man sich längst aus einer wissenschaftlich einwandfreien, kritischen Gesamtausgabe müssen unterrichten können, und der Vorwurf, daß die Gesamtausgabe auf den von Beethoven selbst gemachten großen Unterschied zwischen den Staccatozeichen ... und ,,, nicht Rücksicht nähme, hätte überhaupt nicht möglich sein dürfen.

Es erscheint mir als eine sehr wichtige Aufgabe der Deutschen Musikgesellschaft, daß sie der Frage näher tritt, was getan werden kann und muß, damit recht bald wenigstens die Gesamtausgaben Bachs und Beethovens den Anforderungen entsprechen, die die Musikwissenschaft und die Praxis an Ausgaben stellen muß, die textkritisch einwandfrei sein sollen.

Wie reimt sich z. B. das Vorhandensein einer „Urtextausgabe der Klaviersonaten Beethovens nach der kritischen Ges.-Ausgabe" zusammen mit folgender Anzeige der Universal-Edition Wien (Signale f. d. mus. Welt, 24. Juni 1922)?: „Heinrich Schenker ...: beginnt eine sorgfältige Rekonstruktion sämtlicher Klavier-Sonaten Beethovens unter Zugrundelegung des Autographs. In der Neurevision werden daher nach der Handschrift Beethovens sorgfältig alle jene Veränderungen und Entstellungen richtig gestellt, die in so vielen Ausgaben immer mitgeschleppt werden, und so stellt die Schenkersche Arbeit zum ersten Male eine richtige Wiedergabe der größten Musikschöpfungen (auch in der Anzeige gesperrt!) nach den Autographen dar".

Wenn das nicht eine sehr anfechtbare Reklame sein soll, muß also nachweislich auch die Urtextausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten eine große Zahl bedeutender Abweichungen von den Autographen enthalten; denn ein paar kleine Versehen würden eine derartige Reklame nicht rechtfertigen! (Auf einem ganz andern Blatte steht natürlich die Frage, inwieweit die wissenschaftliche (!) Textkritik dem Autograph den Vorzug zu geben hat vor Erstdrucken, deren Korrektur der Komponist selbst überwacht hat! In vielen Fällen wird man den mechanischen Abdruck des Autographs durchaus nicht als „die richtige" Wiedergabe bezeichnen dürfen!)

Daß es für die Zukunft von größter Wichtigkeit ist, daß bei Gesamtausgaben neuer Meister mit strengster Wissenschaftlichkeit ein authentischer Text festgestellt wird, habe ich bereits in dieser Zeitschrift (Jahrg. I, H. 5) bei meinen Darlegungen über den fragwürdigen Zustand der Ausgaben Brucknerscher Symphonien dargelegt. Die textkritisch sehr gewissenhafte Neuausgabe der nachgelassenen g moll-Ouvertüre Bruckners durch Alfred Orel läßt hoffen, daß die gleiche Methode nun auch bei einer gewissenhaften Revision der Symphonien Bruckners angewandt werden wird.

Es muß, wie sich bei der Berlioz-Ausgabe Weingartners gezeigt hat, als verfehlt angesehen werden, Musiker, die für die mühsame Arbeit peinlicher Textkritik nicht über die nötige Zeit und Bildung verfügen, mit der Herausgabe zu betrauen.

Die Gesamtausgabe der Werke Liszts hat jetzt in Dr. Peter Raabe eine sehr geeignete Kraft zur Verfügung, da Raabe einerseits ein praktischer Musiker von größter Erfahrung ist, andrerseits bei seinen wissenschaftlichen Arbeiten im Weimarer Liszt-Museum sich mit Lisztschen Manuskripten und Druckvorlagen in der eingehendsten Weise befaßt hat. Daß ihm bei der Dante-Symphonie ein Musiker von der gründlichen Gewissenhaftigkeit Otto Taubmanns zur Seite getreten ist, ist ebenso günstig gewesen, wie die Herausgabe der kleinen geistlichen Chorwerke durch den damit besonders vertrauten Dr. Philipp Wolfrum.

Man wird demnach bei den drei neuen Bänden der Liszt-Ausgabe in textkritischer Hinsicht kaum offene Fragen finden. Es ist zu billigen, daß in dem Vorbericht zur Dante-Symphonie auch die Vorschläge praktischer Musiker zu zweifelhaften Stellen angeführt sind. Man ist jeden-

falls stets darüber unterrichtet, wie die Vorlage gelautet hat, und braucht nicht Verbesserungsvorschläge zu übernehmen, ohne daß man überhaupt unterrichtet wird, daß Abänderungen vorliegen.

Wolfrum gibt auf S. VII seiner Vorrede einzelnen Takten der Männerchor-Messe in der Fassung von 1853 den Vorzug vor der „wesentlich verbesserten" Ausgabe von 1870, in der das Werk schon immer aufgeführt worden ist und die auch die Gesamtausgabe bringt. Es wäre empfehlenswert gewesen, wenn er die betreffenden Takte aus der den meisten Musikern ja sehr schwer zugänglichen Ausgabe von 1853 gleich in der Vorrede zum Abdruck gebracht hätte. Er tut dies erfreulicherweise mit so und so vielen anderen Stellen, aus denen sich deutlich ersehen läßt, wie Liszt Schwächen der ersten Ausgabe beseitigt hat.

Besonders zu rühmen ist der gründliche Quellennachweis und die gewissenhafte Textkritik des zweiten Bandes der Lieder durch Dr. Peter Raabe.

Die Bände regen die Frage an, ob es ratsam und notwendig gewesen ist, Liszts Werke in einer durchaus vollständigen Gesamtausgabe zu veröffentlichen. Es entzieht sich meiner Kenntnis, inwieweit die Franz Liszt-Stiftung die dafür erforderlichen Mittel ohne Benachteiligung anderer Aufgaben aufbringen kann[1]. Es ist auch selbstverständlich sehr erfreulich, wenn es möglich ist, das musikalische Lebenswerk eines Mannes, der für die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts so enorme Bedeutung gehabt hat wie Franz Liszt, vollständig in einer kritischen Gesamtausgabe der Allgemeinheit zugänglich zu machen, aber man muß bei der jetzigen wirtschaftlichen Lage Deutschlands doch bereits jetzt in Erwägung ziehen, in welcher Weise künftig die Antwort auf ähnliche Fragen zu geben sein wird und in welcher Weise der Musikwissenschaft ihre Arbeit bei neuer Textkritik erleichtert werden könnte.

Der außerordentlich hohe Wert einer Einrichtung wie des Max Reger-Archivs bleibt z. B. auch dann bestehen, wenn es sich in den nächsten Jahrzehnten herausstellte, daß dereinst eine kritische Gesamtausgabe seiner sämtlichen Werke nicht erforderlich wäre.

Für die Fortführung der Liszt-Ausgabe scheint es von größter Wichtigkeit, daß Dr. Peter Raabe trotz seines Weggang von Weimar die wichtigsten Bände selbst übernimmt und die gesamte für die Ausgabe zu leistende Herausgeberarbeit überwacht.

Der Musikwissenschaft bleibt dann noch die große Aufgabe, die Bedeutung Liszts für seine Zeit und für die Zukunft so darzustellen, daß Licht und Schatten sachlich verteilt sind.

[1] Vgl. über die Entscheidung dieser Frage ZfM III, 582. (Anm. d. Schriftleitung.)

Bücherschau

Aber, Adolf. Handbuch der Musikliteratur in systematisch-chronologischer Anordnung. (Kl. Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. Hermann Kretzschmar. Bd. XIII.) 8°, XX S. u. 696 Sp. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel.

Immer ist Undank Loges Lohn, und unter den Vertretern der Wissenschaft ist der Halbgott nun einmal der Bibliograph: das Schicksal eines Chevalier ist nicht schöner als das unseres Eitner; jeder Doktorand schwört, solche Bücher dürften nur durchschossen herausgegeben werden. Auch Aber wird dem Vorwurf, ungenau, ja unvollständig zu sein, nicht entgehen; und deshalb wollen wir ihm zunächst einmal für die von ihm aufgewendete Mühe danken. Aber er hat sein Schicksal schließlich selbst herausgefordert: niemand verlangt von ihm die Kenntnis jedes einzelnen Buches, das er anführt, jeder einzelnen Abhandlung, weil das außerhalb seiner persönlichen Macht liegen würde; wie kommt er nun darauf, so zu tun, als besäße er diese Kenntnis? Denn einen andern Sinn kann die dreifache Staffelung der Zitate durch den Druck ja doch nicht haben, als den einer Bewertung. Die aber, an sich relativ, wird nicht genügend gestützt befunden werden, und man braucht kein Spezialist zu sein, um nachzuweisen, daß dem Verfasser äußere Merkmale für die Gewinnung eines Urteils genügen. Merkwürdig ist dabei die an den Tag gelegte Unterschätzung der Denkmälereinleitungen, verständlich, aber mit höherer Gewissenhaftigkeit nicht vereinbar, die völlige Verachtung der musikalischen, schwer begreiflich die der linguistischen und liturgischen Fachzeitungen. Wird aber einmal die periodisch erscheinende Literatur benutzt, so sollte das mit soviel Genauigkeit geschehen, daß der Leser unter den die Musikwissenschaft und ihre Aufgaben behandelnden Arbeiten (Sp. 456) nicht den bedeutenden Aufsatz zu vermissen hat, mit dem Guido Adler unsere Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft eröffnet. Auch Buchtitel können den zu rasch Arbeitenden irre führen: Bekkers „Das deutsche Musikleben" (Sp. 116) ist so wenig eine historische Abhandlung, wie Kestenbergs „Musikerziehung" (Sp. 456) eine pädagogische ist: beide würde ich unter „Organisation" einreihen. Eine reinliche Unterbringung aller Schriften in die Fächer des zweifellos nach reiflicher Überlegung aufgestellten Grundplanes dürfte unmöglich sein; ob man sich aber mit einem Kompromiß, wie mit der Erwähnung des Freystätterschen Buches über die musikalischen Zeitschriften (Sp. 13) in der Abteilung „Periodische Schriften" einverstanden erklären kann, muß doch fraglich erscheinen.

Die Ausstellungen an der Anlage und Durchführung der Arbeit ließen sich unschwer vermehren; auch sind dem Verfasser, der sein Buch als Versuch bezeichnet, öffentlich viele Verbesserungsvorschläge zugegangen. Wollte er in einer zweiten Auflage das undurchführbare Prinzip der Bewertung fallen lassen, so würde seine Stellung dem übermächtigen Stoff gegenüber klarer und ruhiger werden. Die Schwierigkeiten, ein seit 1792 und 1839 brach liegendes Feld neu zu beackern, sind so gewaltig, daß der erste Anlauf auch einer erfahreneren Persönlichkeit hätte mißlingen können. Th. W. Werner.

Aber, Adolf. Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle. — **Werner**, Arno. Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Bückeburg u. Leipzig 1922, C. F. W. Siegels Mhdlg.

Weber, Max. Beiträge zu einer Geschichte der Kantoreigesellschaft Mügeln. Hrsg. am Tage des 350jährigen Bestehens der Gesellschaft. Borna-Leipzig 1921, Robert Noske.

Stein, Fritz. Geschichte des Musiklebens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhts. Heidelberg 1921, Gustav Koester.

Daß die beiden ersten musikgeschichtlichen Veröffentlichungen des Bückeburger Instituts mitteldeutschen Städten gewidmet wurden, darf man freudig begrüßen. Denn gerade hier, an den zahlreichen einstigen Blütestätten musikalischer Kultur, findet die Forschung noch ein reiches Feld zur Betätigung. Sind die beiden vorliegenden Arbeiten zwar in erster Linie für die lokale Musik- und Kulturgeschichte höchst bedeutungsvoll, so werfen sie doch auch manches

neue Licht auf die großen Beziehungen der allgemeinen musikalischen Ereignisse und ihre hervorragendsten Träger. Namentlich die hier einschlägigen Kapitel liest man mit reichem Gewinn.

Abers gründliche Studie, die den größten Teil des archivalischen Materials mitteilt, gibt vor der Schilderung der Musikpflege unter den Wettinern im speziellen, eine wertvolle Zusammenfassung der musikalischen Zustände Thüringens in früheren Perioden, wobei von den Chorstiftungen ausgegangen wird. In der Folgezeit finden wir zwei Höhepunkte der Musikübung: gleichzeitig mit der Reformation unter Friedrich dem Weisen und dann unter der Regierung Wilhelms IV. Beide Herrscher hielten ihre Vokal- und Instrumentalkapellen hoch. Wilhelms befähigter Kapellmeister Drese wäre wohl einer musikalischen Einzeluntersuchung wert. Beachtenswerte Notizen gibt Aber zur Aufführungsfrage am Ende des 15. und im beginnenden 16. Jahrhundert. Zweifellos war die instrumentale Beteiligung größer als man heute noch annimmt. Als Grundsatz für die damalige Praxis darf angesehen werden: „Zusammenfassung aller am Ort vorhandenen musikalischen Kräfte, Entfaltung der größtmöglichen musikalischen Farbenpracht". Hochwichtig sind die Ausführungen über die reiche organisatorische Tätigkeit Johann Walters. An Hand von mehreren neu aufgefundenen Chorbüchern, die den von Kade entdeckten Lutherkodex ergänzen, läßt sich Walter als der Begründer der musikalischen Liturgie der evangelischen Kirche nachweisen.

Arno Werner gibt eine lebendige, nach Gruppen abgerundete Darstellung des Zeitzer Musiklebens, die durch die beigegebenen Bilder und Schriftfaksimiles gewinnt. Die Schatten der beiden Gewaltigen, Heinrich Schütz und Johann Seb. Bach breiten sich auch über Zeitz. Zur Zeit des großen Thomaskantors sind die Beziehungen zu Leipzig besonders eng. Schütz erscheint als hervorragender Organisator der Hofkapelle Herzog Moritzs; er war Zeitzer „Kapellmeister von Haus aus" und brachte der dortigen Musikpflege besondere Aufmerksamkeit entgegen. Interessant ist eine von ihm verfaßte kirchliche Kapellordnung (S. 67), die Aufschluß gibt über die glänzende musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes. Eine Fülle von Material birgt Werners Studie zu der noch keineswegs geklärten Tätigkeit der Stadtpfeifer in nachreformatorischer Zeit, wobei die im Anhang abgedruckten Probemusiken für die Bewerber zuerst genannt werden müssen. Diese mußten sich vertraut erweisen mit allen in der Kapelle bräuchlichen Instrumenten. Im „Proben Stücke" von 1704, einer vielgliedrigen Lobkantate für Baß und eine obligate Instrumentalstimme sind der Reihe nach verlangt Tromba, Cornetto, Violino, Trombono und Hautbois. Zur Zeitzer Oper konnte W. leider nichts von Bedeutung auffinden.

Ganz ins Lokalhistorische führt die mit warmer Anteilnahme geschriebene Geschichte der Mügelner Kantoreigesellschaft vom dortigen Kantor Weber. Auf Grund sorgfältiger Quellenbenutzung entwirft er lebensfrische Bilder aus der Entwicklung der dreieinhalb Jahrhunderte alten Vereinigung. Möge Webers Beispiel manch anderem Kollegen zum Vorbild dienen!

Über die bereits hinreichend gewürdigte Arbeit Steins, die nunmehr unter neuem Titel erscheint, ist nichts Neues zu sagen. Eine ausgezeichnete Studie zur Musikgeschichte einer alten Kulturstätte, von der nur zu bedauern ist, daß der zweite, bis zur Gegenwart reichende Teil unter heutigen Verhältnissen nicht gedruckt werden konnte. Heinrich Strobel.

Achtélik, Josef. Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Eine ästhetische Musiktheorie in 2 Teilen. Teil 1. Vorbereitung. Harmoniebildungslehre. 4°, IX, 193 S., 4 Tab. Leipzig 1922, C. F. Kahnt. 300 *M.*

de Angelis, Alberto. L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei Musicisti — Compositori — Direttori d'orchestra — Concertisti — Insegnanti — Cantanti — Scrittori musicali — Librettisti — Liutai ecc. (Con un'appendice.) 2ª Edizione, riveduta ed ampliata. 8°, 557 S. mit Bildnissen u. einem Anhang v. XV S. Rom 1922, Casa Editrice Ausonia. 35 L.

Dieses wertvolle biographische Nachschlagewerk erscheint gegen die erste Ausgabe (1918) nicht bloß um fast 200 S. vermehrt, sondern auch in seinen Angaben um vieles genauer, sorgfältiger, in seinem Inhalt reichhaltiger: es ist jetzt wirklich eine Art Ehrenpforte des musikalischen Italien von heute geworden. So anmaßend es klingen mag: ich kann ihm kein besseres Zeugnis ausstellen, als daß ich bekenne, daß es mir die Arbeit an der 10. Auflage des Riemannschen Musiklexikons um vieles erleich-

tert hat. Es fehlt uns in Deutschland ein solches Werk, da eben der „Riemann" bei seiner umfassenderen Anlage nicht alle Musiker, die es wohl verdienten, aufnehmen kann: auch wir sollten ein biographisches Nachschlagebuch schaffen, das als „Neue deutsche Ehrenpforte" alle am musikalisch-geistigen Leben mitschaffenden lebenden Musiker umfaßte. A. E.

Anton, F. Max. Versuch einer Kunstanschauung. Berlin, Otto Elsner Verlagsgesellsch. m. b. H.

Im Gegensatz zu der Philosophie der Kunst von W. O. Döring, der ich weiter unten einige Betrachtungen gewidmet habe, ist diese Schrift keine systematische Darstellung, sondern eine Sammlung mannigfaltiger Gedanken eines Künstlers über verschiedene Gegenstände der Kunst. Der jetzt als städtischer Musikdirektor in Bonn lebende Komponist F. Max Anton erweist sich darin als einer der selbständigsten Köpfe unter den lebenden Musikern. Wir wollen ganz ruhig zugeben, daß keiner von den sogenannten Führern des deutschen Musiklebens ein Buch schreiben könnte, in dem er über die mannigfaltigsten Fragen der Kunst im Allgemeinen, der Musik und Musiktheorie im Besonderen so viele klare und fruchtbare Gedanken äußerte. Trotz der Verwüstungen, die die letzten Niedergangsjahrzehnte in der deutschen Musik angerichtet haben, braucht einem angesichts eines solchen Buches um ihre Zukunft nicht bange zu sein.

Über vieles wird sich streiten lassen; die oft ganz knapp gegebenen Gedanken bergen aber eine Unmenge von Anregungen in sich. Ob sich das, was Anton, der auch Maler ist, über Farbentheorie sagt, mit den Forschungen Ostwalds verträgt, vermag ich nicht zu beurteilen.

Trotz seiner großen Fortschrittlichkeit erkennt Anton die in allem waltende „Gesetzlichkeit" an und findet in seinem sehr beherzigenswerten Schlußworte die schönen Worte: „Je vollkommener einem Hellseher die Versinnlichung seiner Gesichte gelingt, um so klarer wird uns der Sinn seiner Gesichte. Die meisten der Expressionisten usw. sind nur lallende Hellseher, die den Beweis ihrer Künstlerschaft schuldig bleiben".

Ein besonderer Vorzug ist, daß der Verfasser im Gegensatz zu jetzt sehr in Mode stehenden Musikschriftstellern, die einen Gedanken so lange breit treten und um und um wenden, bis ein dicker Schmöker fertig geworden ist, aus einer Fülle ganz knapp gefaßter, oft nur andeutungsweise hingeworfener Gedanken ein Buch von 60 Seiten macht, aus dem man mehr lernt, als aus jenen schwerfälligen Wälzern.

Georg Göhler.

Beyron, Carlsson. Kristina Nilsson Grevinna de Casa Miranda. Minnen och upplevelser upptecknade. 8°, 464 S. Stockholm 1921, B. C. Åhlen & Åkerlunds förlag. 18 Kr.

Caland, Elisabeth. Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel. Physiologisch-anatomische Betrachtungen. 2. erg. u. verm. Aufl. gr. 8°, 75 S. mit 38 Abb. auf Tfln. Magdeburg 1922, Heinrichshofen. 80 *M*.

Dette, Arthur. Nikisch. 8°, 143 S. (Meistermusikanten. Bd. 1.) 143 S. Leipzig 1922. 100 *M*.

Dijk, Maarten. Het begrijpen van muziek. 8°. Arnhem 1922, Van Longhum, Slaterus & Visser. 4 Fl. 25 c.

Döring, Woldemar Oskar. Philosophie der Kunst. 8°, 135 S. Leipzig 1922, Quelle & Meyer.

Im Augustheft 1919 dieser Zeitschrift erschien ein Aufsatz von Arthur Wolfgang Cohn unter dem Titel „Das Erwachen der Ästhetik". Der Aufsatz beschäftigte sich mit schriftstellerischen Arbeiten zur musikalischen Ästhetik, die in den letzten Jahren vor 1919 erschienen waren, und stellte fest, daß eine auffallend starke Neigung zur Beschäftigung mit musikästhetischen Fragen sowohl bei Fachmusikern wie bei Musikschriftstellern und Gelehrten festzustellen sei.

Die folgenden Jahre, die unter anderem Hans Pfitzners Büchlein „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" und die vielen an sie anknüpfenden oder gegen sie gerichteten Aufsätze brachten, haben gezeigt, daß tatsächlich musikästhetische Fragen die Geister ernstlicher beschäftigen, als es seit längerer Zeit der Fall war.

Der Grund dafür ist einfach genug: die große Verworrenheit, die in den letzten Jahrzehnten und besonders seit der Revolution überall entstanden ist, weckte auch auf dem Gebiete der Musik das dringende Verlangen nach Klärung, nach sicheren Grundlagen.

Wie überall, sucht man auch in der Kunst nach dem Boden, auf dem man fest stehen kann, um zwar nicht die Welt aus den Angeln zu heben, aber wieder seines Daseins sicherer sein

zu können und nicht in dem allgemeinen Durcheinander unterzugehen.

Überblickt man die Versuche, in der Musikästhetik weiter zu kommen, so darf man sagen, daß fast allen die feste Grundlage fehlt. Man baut auf dem Sande mehr oder minder klingender Worte Luftschlösser, man redet Töne und ist nicht imstande, die einfachsten wissenschaftlichen Anforderungen zu erfüllen. Man gebraucht Ausdrücke, arbeitet mit Begriffen, die nicht im mindesten streng abgegrenzt sind, und schafft von vornherein durch diese aller wissenschaftlichen Genauigkeit entbehrende Ausdrucksweise eine nie zu beseitigende Unklarheit und Unsicherheit.

Die erste Voraussetzung einer Musikästhetik, die ernst genommen sein will, ist eine ganz streng wissenschaftliche philosophische Grundlage. Da diese den meisten Musikern und sehr vielen Musikschriftstellern fehlt, kommen bei dem Diskutieren über solche Fragen meist nur schlimme Dilettantenleistungen heraus, durch die die allgemeine Verwirrung nur noch größer wird.

Da ich immer gewußt habe, daß ich den eingehenden philosophischen Studien, die ich während meiner Universitätszeit getrieben habe, mehr verdanke als den schönen Redensarten sogenannter Musikästhetiker, war es mir sehr willkommen, im Winter 1920/21 in Lübeck einige Vorträge über Philosophie der Kunst hören zu können, die ein Professor einer dortigen höheren Schule, der durch seine Werke über Kant und Schopenhauer auch auswärts bekannte Prof. Dr. W. O. Döring hielt. Die Art seiner Darstellung fesselte mich so sehr, daß ich mich mit der Bitte an ihn wandte, die Vorträge doch zu veröffentlichen, da sie auch auf dem Gebiete der sehr wüsten Musikästhetik sicher viel Segen stiften würden. Da ihm der gleiche Wunsch auch anderweitig entgegengebracht wurde, fand sich erfreulicher Weise bald ein angesehener Verlag für das Werk, das nun unter obenstehendem Titel erschienen ist.

Jeder, der über Musikästhetik künftig mitreden oder schreiben will, muß das Werk studiert haben. Es umfaßt nur 135 Seiten, aber jeder Satz ist gründlich durchdacht und abgewogen. Geradezu meisterhaft ist die klare Sachlichkeit der Darstellung, das Vermeiden jeder leeren Phrase, die strenge Wissenschaftlichkeit des Aufbaus.

Ich nehme an, daß eine Menge Leute, die in den letzten Jahrzehnten mehr oder minder große Torheiten über musikästhetische Dinge geschrieben haben, dies unterlassen haben oder sich wesentlich klarer und logischer ausgedrückt haben würden, wenn sie sich vorher die Gedankengänge des Döringschen Buches völlig zu eigen gemacht hätten.

In seiner Vorrede sagt der Verfasser, er glaube durch seine Begründung der Kunstphilosophie auf die Theorie des künstlerischen Schaffens eine innigere Verbindung zwischen Künstlerschaft und Kunstphilosophie anbahnen zu können, als bisher — durchaus zum Nachteil der Kunstphilosophie — bestand.

Wir wollen ruhig zugeben, daß er ebensogut hätte sagen können: „durchaus zum Nachteil der Künstlerschaft".

Mit Recht sagt er, daß wissenschaftliche Untersuchung das innere Leben der Kunst nicht zu ertöten braucht. Bei vielen Künstlern ist das Bedürfnis, ihrer Kunst auch von Seiten der philosophischen Erkenntnis nahe zu kommen, ihre Kunst in das Gebäude ihrer Weltanschauung und Lebensauffassung einzugliedern, sehr stark ausgeprägt gewesen.

Der Verfasser spricht zunächst einleitenderweise von den Aufgaben und Methoden der Kunstphilosophie und behandelt dann in drei Abschnitten den Künstler, das künstlerische Schaffen und die Kunst. An weitere vier Abschnitte, die sein „natürliches" System der Künste geben, schließen sich Untersuchungen an über das ästhetische Genießen, das ästhetische Urteil, die ästhetischen Kategorien, die Grenzgebiete der Kunst und die Funktion der Kunst im Weltgeschehen.

Als Aufgabe der Kunstphilosophie bezeichnet Döring die eigenartige Gesetzmäßigkeit aufzudecken, die im Reiche der Kunst gilt, sie aus obersten Prinzipien abzuleiten und die Stellung und Bedeutung zu bestimmen, die der Kunst im Weltgeschehen zukommt.

Um Einblick in das Wesen der Kunst zu erhalten, wählt er eine Methode, die er als „genetische" bezeichnet. Diese sucht das Wesen der Kunst und die in ihr geltenden Gesetzmäßigkeiten dadurch tiefer zu erfassen, daß sie zunächst in das Wesen und die Gesetzmäßigkeit des Kunstschaffens einzudringen sucht. Denn es gibt eine allgemeine Gesetzlichkeit, die bei allem wirksam gewesen sein muß, das wir als Kunst bezeichnen; es gibt eine bei jedem schöpferischen Menschen in gleicher Weise ausgebildete „allgemeine Struktur der schöpferischen Persönlichkeit", auf das sich

dann erst die speziellen und individuellen Strukturen aufbauen.

Die Theorie der schöpferischen Persönlichkeit muß selbstverständlich in einer allgemeinen philosophischen Theorie der menschlichen Persönlichkeit verankert sein. Döring entnimmt diese dem Buche von William Stern: „Die menschliche Persönlichkeit". Nach diesem äußert sich die menschliche Persönlichkeit im wesentlichen in zwei Richtungen: Selbsterhaltung und Selbstentfaltung. Das Selbsterhaltungsstreben ist ein Gleichgewichtsstreben, das Selbstentfaltungsstreben dagegen ein Übergewichtsstreben der Welt gegenüber. Die Persönlichkeit will der Welt ihre eigene Gesetzmäßigkeit aufprägen, will sich in die Welt hinein ausdrücken. Selbstentfaltungsstreben ist Ausdrucksstreben. Alles Tun des Menschen ist letzten Endes Ausdruck seiner Persönlichkeit in die Welt.

Beim theoretischen Verhalten zur Welt sucht der Mensch die Welt zu erkennen, d. h. er drückt seine innere Verstandesgesetzmäßigkeit (die aprioriischen Anschauungs- und Denkformen) in den Rohstoff der ihm von außenher gegebenen Empfindungen.

Beim praktischen Verhalten sucht der Mensch bestimmte Einzelzwecke seines Willens zu verwirklichen.

Hier wie dort ergibt sich also nur einseitiger und unvollkommener Ausdruck der Persönlichkeit in die Welt.

Erst beim ästhetischen Verhalten drückt sich die Persönlichkeit allseitig harmonisch in die Welt aus und zwar mit Hilfe der Bildungskraft, der Phantasie.

Unter einem ästhetisch veranlagten Menschen verstehen wir einen Menschen, für den das ästhetische Verhalten der Welt gegenüber die Regel und der von seiner Natur gewollte Zustand ist.

Döring unterscheidet nun einfühlende Phantasie = Einbildungskraft und schöpferische Phantasie = Abbildungskraft.

Einfühlende Phantasie ist bei allen Menschen wirksam. Sie bildet gefühlsmäßig, d. h. vom Gefühl getrieben, ihre eigene Gesetzlichkeit in das gegenüberstehende Stück Welt hinein. Der Einfühlende erlebt in gewissem Sinne in dem fremden Gegenstand seine eigenen Strebungen, seine eigene Gesetzlichkeit.

Von der Seite des Gefühls betrachtet, bedeutet dieses Erlebnis ein hohes Lustgefühl, das Lustgefühl ungehemmter innerer Tätigkeit, ungestörten inneren Gleichgewichts.

Das aprioriische, im Wesen der Person begründete Ziel alles ästhetischen Verhaltens ist also Verpersönlichung des gegebenen Eindrucks, Aufbau nach dem Vorbilde der persönlichen Struktur.

Die einfühlende Phantasie, die Einbildungskraft, leistet also auch bereits eine schöpferische, d. h. eine nachschöpferische Tätigkeit.

Die schöpferische Phantasie, die Abbildungskraft, ist von ihr nicht qualitativ unterschieden, sie ist nur ein höherer Grad von Phantasie.

Der produktive Selbstentfaltungstrieb, der Ausdruckstrieb, ist beim schöpferischen Menschen besonders stark entwickelt. Sein Ausdruckstrieb äußert sich zugleich als Mitteilungstrieb, er will sein eigenes Erleben in das Bewußtsein der Mitwelt drücken, er will sie zu seiner Erlebnishöhe emporziehen und emporläutern, er will der Mit- und Nachwelt sein Erleben suggerieren. Das eigentlich Schöpferische, also das Spezifische am Künstler ist, daß er von seiner schöpferischen Phantasie gedrängt wird, sein Erlebnis in einem äußeren Niederschlage zu gestalten, seine Phantasievorstellungen wahrnehmbar abzubilden.

Ich habe versucht, in der Hauptsache mit Dörings eigenen Worten den ersten Abschnitt seines Buches, der vom „Künstler" handelt, zu skizzieren. Ich kann das natürlich hier mit den weiteren Abschnitten nicht auch tun, hoffe aber, daß die Leser eine Ahnung davon bekommen haben, welch eine geistige Leistung dieses Buch ist.

Beim „künstlerischen Schaffen" unterscheidet Döring einzelne Stadien: Empfängnis, Wachstum, Reifung, Skizzierung, Gestaltung. Obwohl er selbst sagt, daß das Entstehen eines Kunstwerks wie das Werden eines Menschen ein zusammenhängender Prozeß sei, grenzt seine Darstellung die Stadien meinem Gefühl nach zu scharf ab und beachtet nicht, daß beim Schaffensprozeß in allen Stadien Bewußtes und Unbewußtes sich unaufhörlich ablösen und zusammenwirken. Man darf bei den größten Künstlern diesen Zustand gewissermassen als ein fortwährendes, unkontrollierbares Oszillieren zwischen dem Zustand der Unbewußtheit und Bewußtheit ansehen.

In dem Abschnitt, der die Kunst behandelt, werden über Stoff und Form, sowie ihr Verhältnis zu einander, sehr wertvolle Dinge gesagt, die himmelhoch über dem Geschwätz der üblichen

Musikästhetik stehen. Man denke über einen Satz nach wie diesen: „Die Form des Kunstwerks ist ihrem innersten Wesen nach die ins Werk hineingebildete Gesetzlichkeit der gestaltenden Künstlerpersönlichkeit". Oder: „Die Form ist das, was aus der Mannigfaltigkeit der Stoffelemente eine Einheit, was das Kunstwerk zum Abbild des einheitlichen Zielstrebens des Künstlers macht".

„Die Erlebniseinheit von Stoff und Form nennen wir den Gehalt des Kunstwerks. Wir haben das Kunstwerk erfaßt, wenn wir in ihm eine Einheit von Stoff und Form, d. h. wenn wir in ihm die schaffende Persönlichkeit erlebt haben".

„Je bedeutsamer der Stoff und je reiner die Form, d. h. je vollkommener sich die Gesetzlichkeit der Persönlichkeit des Künstlers im Stoff abbildet, desto höher steigt der Gehalt, desto stärker ist seine Wirkung auf unser Gefühl".

Man kann sich vorstellen, daß das, was Döring auf Grund seiner Theorie des künstlerischen Schaffens über das ästhetische Genießen und über das ästhetische Urteil sagt („das ästhetische Urteil ist kein Erkenntnis-, sondern ein Gefühlsurteil"), für jeden, der sich überhaupt ernstlich mit Musik befaßt, von größtem Werte sein muß.

Das Buch sollte nicht nur an allen Universitäten und Kunsthochschulen zur Grundlage von Vorlesungen und Übungen auf kunstphilosophischem Gebiete gemacht werden, sondern auch von jedem Musiker, sei er Komponist, ausübender Künstler, Musiklehrer oder Musikschriftsteller, ganz gründlich durchgearbeitet werden. Denn bei dem bedauerlichen Mangel an Grundsätzen und an Kenntnis der unumstößlichen Urgesetze aller künstlerischen Tätigkeit macht sich auch in der Musik kläglichster Dilettantismus und stümperhafte Anarchie bereits vielfach so breit, daß Persönlichkeit und Bildung immer seltener zu werden drohen.

Georg Göhler.

Elling, Catharinus. Tonfølelse med særlig henblick pan norsk folkemusik. 8°, 42 S. Kristiania 1920, Steenske Boktr.

Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen fur die leien / mit viel andern / denn zuuor gebessert. Sampt der Vesper / Metten / Complet vnd Messe. Das erste Leipziger Gesangbuch von Michael Blume, Leipzig 1530. Geschichtliches über das 1. Leipziger Gesangbuch u. textkritische Anmerkungen zu einzelnen Liedern desselben v. Hans Hofmann, Prof. a. d. Oberrealschule zu Leipzig. Osterprogramm Nr. 829. 117 u. 32 S. Leipzig 1914, Quelle & Meyer.

Obwohl schon vor acht Jahren erschienen, verdient das Büchlein heute noch an dieser Stelle besprochen zu werden. Der erste Teil bringt einen photographisch getreuen Abdruck des ältesten Leipziger Gesangbuchs. Faksimiledrucke sprechen unmittelbar zu uns; sie ersetzen fast gleichwertig die Originale und übertreffen an Genauigkeit die beste kritische Ausgabe; damit ist die Bedeutung dieses auch drucktechnisch vollendeten Abschnitts am besten gewürdigt. Den zweiten mußte der Herausgeber mit Rücksicht auf den Raum gedrängt behandeln. Der Übersicht über die ältesten lutherischen Gesangbücher folgt eine kurze Vorgeschichte der Leipziger Kirchentrennung, an welcher die Buchhändler, ähnlich wie in Augsburg, erheblichen Anteil hatten. Auf die Vorlagen gestützt, wird die Entstehung des Buches in das Jahr 1530 verlegt. Die textkritischen Bemerkungen behandeln leider nur einen Teil der Lieder, über deren vorreformatorische Quellen noch manches zu sagen gewesen wäre. Wichtig ist die Wiedergabe der ersten Fassung der Lutherschen Umdichtung des 130. (129.) Psalms. Gern hätten wir auch einiges über die noch der katholischen Liturgie entnommenen Stundengebete und die deutsche Messe gehört, welche hier Luthers Deutscher Messe und Ordnung des Gottesdienstes 1526 entnommen ist. Auch über die dem alten Choral entstammenden Litaneimelodien hätten bei größerem Umfange der Einleitung Untersuchungen stattfinden können. Vielleicht gestatten ähnliche Neuausgaben noch mehr dem Gemeinsamen in der Liturgie nachzugehen; auch damit wird der Einigung unseres Volkes und dem gegenseitigen Verstehen der Weg bereitet.

Bertha Antonia Wallner.

Friedlaender, Max. Über musikalische Herausgeberarbeit. 8°, 31 S. (In 300 Explarn.) Weimar 1922, Gesellschaft der Bibliophilen.

Niemand war wohl berufener über dies Thema zusammenfassend nochmals zu sprechen — nachdem er es schon einmal im Peters-Jahrbuch behandelt hat — als der Herausgeber der Lieder Schuberts und so vieler anderer mustergültiger Ausgaben. Auf eine historische Einleitung, in der der Fehler, schöpferische Künstler mit der Aufgabe des Herausgebens zu be-

trauen, lebhaft sich darstellt, auf die Schilderung der Schwierigkeit der Beschaffung der Autographe und Originalausgaben, folgt eine lichtvolle Erörterung und Lösung all der Zweifelsfälle, in die der gewissenhafte Herausgeber geraten kann; sie werden zusammengefaßt in den Schlußworten: „Als Ziel wird dem Herausgeber vorschweben, die Hindernisse zu beseitigen, die Zeit und Raum, veränderte Gewöhnung des Auges und Ohres, Wechsel des Geschmacks, Fahrlässigkeit, Unachtsamkeit und Verbesserungssucht zwischen das Kunstwerk und die Seele des Hörers gestellt haben". Der formvollendete Vortrag verdiente Verbreitung nicht nur bei den musikalisch interessierten Mitgliedern der Gesellschaft der Bibliophilen, sondern auch unter Fachgenossen. A. E.

Sucito, Salvatore, und Barnet J. **Beyer**, Caruso and the Art of Singing, including Caruso's Vocal Exercices. 8°. London 1922, Fisher Unwin. 10/6 sh.

Gastoué, A. Les Primitifs de la musique française. Les Musiciens célèbres. 128 S. Paris 1922, H. Laurens. 5 Fr.

Gaudier, Charles. Carmen, de Bizet. Collection: Les Chefs-d'œuvre de la musique. 112 S. Paris 1922, P. Mellottée. 3.50 Fr.

De Giovanni, Ettore. La Cappella musicale Giovannea. 8°. Piacenza 1922.

Goldschmeding, G. A. Harmoniumschool. Uitgegeven door Goldschmeding's Piano- en orgelhandel. Amsterdam 1922, W. Kirchner. 3 Fl.

Grace, Harvey. The Organ Works of Bach (Handbooks for Musicians). 8°. London 1922, Novello. 12 sh.

Hagen, Oskar. Einführung in die Händel-Opern. Vollst. Spielverzeichnisse. gr. 8°, 28 S. Göttingen [1922], Turm-Verlag W. H. Lange. 8 *M*.

Händel-Festspiele, Göttinger. 5.—12. Juli 1922. Veranstaltet vom Universitätsbund. Hermann Abert: „Händel als Dramatiker".

Himonet, André. Louise, de Charpentier. Collection: Les Chefs-d'œuvre de la musique. Paris 1922, Paul Mellottée. 3.50 Fr.

Hohberger, Curt R. Einführung in das Verständnis der Musik. (Die Bücherei d. Volkshochschule, Bd. 35.) 8°, VI, 226 S. Bielefeld u. Leipzig 1922, Velhagen & Klasing. 60 *M*.

Honold, Eugen. Von der Geige. Herkunft, Abriß d. Geschichte d. Baues u. Spieles . . . 8°, 62 S. Stuttgart 1922, A. Auer. 18 *M*.

Kassner, Rudolf. Die Moral der Musik. Aus den Briefen an einen Musiker. 3. Aufl. 8°, 131 S. Leipzig 1922, Insel-Verlag. 140 *M*.

Klatte, Wilhelm. Grundlagen des mehrstimmigen Satzes (Harmonielehre). gr. 8°, 338 S. Berlin 1922, Musikverlag „Eos". 120 *M*.

Knab, Armin. Bruckner, 5. Symphonie. Thematische Analyse. 4°, 16 S. Wien 1922, Universal-Edition. 3 *M*.

Koch, Bernhard. Der Rhythmus. Untersuchungen über s. Wesen u. Wirken in Kunst u. Natur u. seine Bedeutung f. d. Schule. (Fr. Manns Päd. Magazin. H. 858.) 8°, 90 S. Langensalza 1922, H. Beyer & Söhne. 25 *M*.

Landormy. Faust, de Gounod. Etude historique et critique. Analyse musicale. 140 S. Paris 1922, P. Mellottée. 3.50 Fr.

Leffler, K. P. Folkmusiken i Norrland. Upptecknings och text av K. P. Leffler. För. f. norrl. hembygdsforskning. I. Ångermanland. H. 2—4. 8°, 21 S. mit 62 S. Musikbeilagen. Hemsö, Nora och Skog, Härnösand 1921. 9 Kr.

Lehmann, Lilli. Meine Gesangskunst. 4°, 75 S. Berlin [1922], E. Bote & G. Bock. 180 *M*.

(**Lortzing**, Albert.) Zar und Zimmermann. Vollst. (Text-)Buch. Hrsg. u. eingel. von Georg Richard Kruse. Neue verb. Ausg. kl. 8°, 80 S. (Opernbücher Bd. 2.) Leipzig [1922], Ph. Reclam jun. 15 *M*.

Luciani, S. A. La rinascita del dramma: saggio sul teatro di musica. 8°. Rom 1921, Ausonia. 5 L.

[**Mariani**, A.] Centenario della sua nascita: numero unico. 8°. Ravenna 1921, Tipogr. A. Pollini. 1 L.

Matthay, Tobias. Le azioni del tono pianistico in tutte le loro differenziazioni, analisi e sintesi della produzione sonora. Versione dall' inglese di Maria Bertola, a cura e con prefazione di M. Càpra. 8°. Turin 1922, M. Capra. 25 L.

Meyer, Wilhelm. Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches u. Intimes aus ihrem Leben u. Schaffen. Bd. 1 (Bach, Händel, Haydn, Mozart. 8°, V, 182 S.). Bd. 2 (Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Weber, Rossini. IV, 243 S.). 2. verb. u. verm. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1922, Velhagen & Klasing. je 100 *M*.

Miserocchi, L. Musica e teatro in Ravenna dal 1800 al 1920. 8°. Ravenna 1922, Soc. tip. ed. Ravennate. 5 L.

Mitjana, Rafael. Francisco Guerrero (1528—1599): Estudio Critico-biográfico. Obra póstuma. Editada por H. F. de Mitjana. 8°. Madrid 1922, Talleres Poligráficos. 3.50 Ptas.

Morks, A. J. Beethoven. Groote mannen (Keim en Lumet). Uitgevers: Maatschappij „Elsevier". Amsterdam 1922. 1.90 Fl.

Morales, O., u. T. Norlind. Kungl. Musikaliska Akademien 1771—1921. Minnesskrift. 4°, 272 S. Stockholm 1921, Bröderna Lagerströms förlag. 20 Kr.

Mozart, W. A. Die Zauberflöte. Mit einer Einführung v. Richard Specht. (Wiener Textbuchbibliothek.) kl. 8°, XI, 48 S. Wien, Wallishausserſche Buchh., Universal-Ed. 8 *M*.

Musik-Kalender, Spemanns. (Abreißkalender.) gr. 8°, 91 Bl. Jahrg. 1, 1923. Stuttgart [1922], W. Spemann. 25 *M*.

Nohl, Walther. Die Romantiker der deutschen Musik. (Tongers Musikbücherei Bd. 20/22.) kl. 8°, 266 S. Köln, P. J. Tonger, 50 *M*.

Pincherle, Marc. Les Violinistes. Les Musiciens célèbres. 128 S. Paris 1922, H. Laurens. 5 Fr.

Rieger, Erwin. Phantasie über Don Juan. (Theater u. Kultur, Bd. 5.) kl. 8°, 101 S. Wien 1922, Wiener Liter. Anstalt. 35 *M*.

Salazar, Adolfo. Andrómeda: bocetos de crítica y estética musical. Mexiko 1922, Cultura.

Sandberg, Oscar. Musik till Introitus i den evangeliska gudstjänsten. 8°, 12 S. Stockholm 1921, P. A. Norstedt & Söners. 2.50 Kr.

Sandvik, O. M. Norsk Folkemusik særlig Östlandsmusikken. 4°, 96 S. Kristiania 1921, Steenske Forlag.

Schäfke, Rudolf. Eduard Hanslick und die Musik-Ästhetik. (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, H. 1.) gr. 8°, IV, 74 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 30 *M*.

Schenker, Heinrich. Neue musikalische Theorien u. Phantasien. Bd. 2. Kontrapunkt, Teil 2. Drei- u. mehrstimmiger Satz. Übergänge zum freien Satz. gr. 8°, XXIV, 263 S. Wien 1922, Universal-Edition. 450 *M*.

Schering, Arnold. Gegenwarts- und Zukunfts-Aufgaben unserer Kirchenmusik. Vortrag. 8°, 16 S. Halle a. S. [1922], H. Hothan in Komm. 2 *M*.

Schiedermair, Ludwig. Mozart. Sein Leben und seine Werke. 8°, XVIII, 495 S. München 1922, C. H. Beck. 220 *M*.

Scholes, Percy A. Notes upon the Work of Arthur Bliss, and especially upon his Color Symphony. 8°. London 1922, Goodwin & Tabb. 1/1 sh.

[**Schubert,** Franz.] Die schöne Müllerin. Liederzyklus. Übersetzt von B. Lányi. Einleitende Studie v. G. Molnar. 8°. Budapest 1922, Athenaeum. [ungar.] 40 Kr.

Stefan, Paul. Die Wiener Oper. (Die Wiedergabe. Reihe 2, Bd. 3/4.) 16°, 127 S. Wien 1922, Wila. 65 *M*.

Thierfelder, Helmuth. Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs. 8°, 82 S., 31 S. Musikbeispiele. Hildburghausen 1922, F. W. Gadow & Sohn. Grundpr. 3 *M*.

Tiersot, Julien. La Musique dans la Comédie de Molière. (Bibliothèque internationale de critique.) 8°. Paris 1922, La Renaissance du Livre. 4 Fr.

Toscanelli Altoviti Avila, A. Il liuto, con un cenno su le intavolature, del prof. B. Landini. 8°. Mailand 1922, Il Primato Editoriale. 16 L.

Vita (La) musicale dell' Italia d' oggi. Atti del 1mo Congresso italiano di musica, tenuto in Torino, 11—16 ottobre 1921. 8°, 239 S. Turin 1922, Bocca.

Andersson, Otto. Musik och Musiker. [Musik und Musiker.] 8°, 192 S. Helsingfors [1917], Söderström & Co. 7.50 Fmk.

Andersson, Otto. Johan Josef Pippingsköld och musiklivet i Åbo 1808—1827. [J. J. P. und das Musikleben in Å.] 8°, 273 u. 3 S. u. 2 Beil. Helsingfors, Holger Schildt. 60 Fmk.

Collan-Beaurain, Maria. Fredrik Pacius. 8°, 343 S. u. 3 Pl. Helsingfors, Söderström & Co. 50 Fmk.

Ervé, Paul. Alma Fohström. Tekijän käsikirjoituksesta suomentanut toivo Haapanen. 8°, 124 u. 1 S. Helsinki [1920]. 20 Fmk.

Ervé, Paul. Alma Fohström. Översättning från författarens tyska manuskript. 8°, 104 S. Helsingfors [1920], Söderström & Co. 20 Fmk.

Flodin, Karl. Finska musiker och andra uppsatser i musik. [Finnische Musiker und andre Aufsätze über Musik.] 8°, 170 S. Helsingfors [1900], Söderström & Co. 3 Fmk.

Flodin, Karl. Martin Wegelius. (Skrifter utg. av Svenska Litteratursällskapet i Finland CLXI.) Helsingfors [1922]. 50 Fmk.

Furuhjelm, Erich. Jean Sibelius, hans tondiktning och drag ur hans lif. [J. S., seine Tondichtung und Züge aus seinem Leben.] 8°, 229 S. Helsingfors [1916], Holger Schildt. 7 Fmk.

Furuhjelm, Erich. Jean Sibelius, hänen sävelrunoutensa ja piirteitä hänen elämästään. Suomentanut Leevi Madetoja. 8°, 251 S. Porvoo [1916], Werner Söderström Oy. 10.50 Fmk.

Hammar, Rauha. Die Physiologie der oberen Luftwege für den Gesang. 8°, 161 S. Helsingfors [1916], Gedr. v. Aktiengef. F. Tilgmann. 15 Fmk.

Hela, Martti. Kirkkokonserteista. [Über Kirchenkonzerte.] (Kristillisen Taideseuran esitelmiä 2.) Helsinki. 2.50 Fmk.

Järnefelt-Palmgren, Maikki. Laulutaiteen opas. [Einführung in die Singkunst.] 8°, 41 S. Helsinki [1917]. 4 Fmk.

Klemetti, Heikki. Musiikin historia I. [Geschichte der Musik.] 8°, 423 S. Porvoo [1916], Werner Söderström Oy. 25 Fmk

Klemetti, Heikki. Musiikin historia II, 1. 8°, 244 S. Porvoo [1922], Werner Söderström Oy. 25 Fmk.

Klemetti, Heikki. Kuorolaulun opas. [Anleitung zum Chorgesang.] 8°, 134 S. Porvoo [1917], Werner Söderström Oy. 6 Fmk.

Klemetti, Heikki. Piirteitä Suomen musiikin historiasta. [Züge aus der Musikgeschichte Finnlands.] 8°, 40 S. Porvoo [1919], Werner Söderström Oy. 2 Fmk.

Klemetti, Heikki. Äänenmuodostuksen opas. [Anleitung zur Stimmbildung.] 8°, 132 S. Porvoo, Werner Söderström Oy. 10 Fmk.

Krohn, Ilmari. Musiikin teorian oppijakso. [Einführung in die Musiktheorie.] I. Rytmioppi [Rhythmik]. 8°, 447 S. Porvoo [1911—1914], Werner Söderström Oy. 10 Fmk.

Krohn, Ilmari. II. Säveloppi [Melodik]. 8°, 552 S. Porvoo [1917], Werner Söderström Oy. 25 Fmk.

Launis, Armas. Ooppera ja puhenäytelmä. [Oper und Sprechdrama.] 8°, 88 S. Helsinki [1915], Kansanvalistusseura. 5 Fmk.

Suomen kansan sävelmiä. [Finnische Volksmelodien.] (Verlag: Suomalaisen kirjallisunden Seura. Die Einleitungen und die Erklärungen auch in deutscher Sprache.)

Herausgeg. von Ilmari Krohn:

I. Hengellisiä sävelmiä [Geistliche Melodien]. 8°, 854 S. 1898. 35 Fmk.

II. Maalliset laulusävelmät [Die weltlichen Lieder]. 8°, 1536 S. 1912. Bis jetzt 12 Hefte à 5 Fmk.

III. Kansantansseja [Volkstänze]. 8°, 502 S. 1894. 25 Fmk.

Herausgeg. von Armas Launis:

IV. Runosävelmiä. I. Inkerin runosävelmät [Runenmelodien. I. Die ingrischen R.] 8°, 328 u. XX S. 1910. 15 Fmk.

Tulenheimo, Martti, u. Merikanto, Oskar.

Anm. Die obige Zusammenstellung der finnischen Musikliteratur der letzten Jahre stammt von Prof. Dr. Ilmari Krohn. Ich verdanke ihre Mitteilung der Freundlichkeit von Prof. Dr. Rudolf Schwartz (Leipzig).

Urut, niiden rakenne ja hoito sekä registreeranstaito. [Die Orgel, ihre Konstruktion und ihre Pflege, nebst der Registrierungskunst.] 4°, 194 u. IV S. Porvoo [1916], Werner Söderström Oy. 12 Fmk.

Törnudd, Aksel. Kansakoulun lauluoppi. [Gesanglehre der Volksschule.] 4°, 318 u. XV S. Porvoo [1913], Werner Söderström Oy. 15 Fmk.

Törnudd, Aksel. Seminaarin lauluoppijakso. [Gesangkursus des Seminariums.] 2. Aufl. 4°, 100 S. Porvoo, Werner Söderström Oy. 12 Fmk.

Vaisänen, A. O. Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset. [Geschichte und Resultate der Sammlung finnischer Volksmelodien.] 8°, 139 S. Helsinki [1917], Suomalaisen Kirjallisuuden Saura. 3 Fmk.

Wegelius, Martin. Konstnärsbrev [Künstlerbriefe]. Första samlingen med inledning av O. Andersson. 8°, 171 S. Helsingfors [1918], Söderström & Co. 13.50 Fmk.

Wegelius, Martin. Konstnärsbrev II. 8°, 235 S. [1919.] 17.50 Fmk.

Wichmann, Elna. Säveltaiteen suurmiehiä. Kaunokirjallisia kuvanksia. [Meister der Tonkunst. Literarische Schilderungen.] I—III. 8°, zus. 357 S. Igväskylä [1916—1918], K. J. Gummerus. je 5 Fmk.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1922/23

Aachen Technische Hochschule

Dr. Ernst Bücken: Geschichte des Musikdramas. 2. Teil.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die Choräle J. S. Bachs, einstündig. — Beethoven I, Leben und Werke, einstündig. — Beethoven II, Analyse ausgewählter Kompositionen an der Hand des Notentextes, einstündig. — Collegium musicum. Praktische Übungen mit Stilerläuterungen, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Dr. Wilhelm Merian: Ältere Geschichte der Klaviermusik, einstündig. — Lektüre mittelalterlicher Musikschriftsteller, einstündig.

Berlin

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Johannes Brahms, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten und Erklärung ausgewählter musikalischer Kunstwerke), zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, mit Kolloquium über Geschichte des deutschen Liedes, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Die Lieder des Mittelalters (Troubadours, Trouvères, Minnesinger, Meistersinger), zweistündig. — Der evangelische Choral, einstündig. — Carl Maria v. Weber, sein Leben und seine Werke, einstündig. — Seminar: Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker, eineinhalbstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vornehmlich in Deutschland, einstündig. — Entwicklung und Gebrauch der Tonschriften in Vergangenheit u. Gegenwart, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Klavier- und Orgelmusik, I. Teil (von den Anfängen bis Sebastian Bach), zweistündig. — Musikhistorisches Seminar: Collegium musicum (praktische Übungen in der älteren und neueren Musik), zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Musikinstrumentenkunde, II. Teil, mit Lichtbildern, zweistündig. — Musikinstrumentenkundliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Richard Sternfeld: Richard Wagner, einstündig.

Prof. Johannes Biehle: Der Kirchenbau nach konfessioneller und liturgischer Zweckmäßigkeit, zweistündig. — Musikalische Liturgik II. Vortrag mit Gesamt-Übungen, einstündig. — Einzelübungen hierzu, einstündig. — Einführung in das liturgische Orgelspiel, einstündig,

Technische Hochschule. Prof. Johannes Biehle: Kirchenbau, zweistündig.

Dr. Hans Mersmann: Kulturgeschichte der Musik im Abriß, mit praktischen Vorführungen, einstündig. — Übungen: Einführung in das Hören von Musik: Themenästhetik, einstündig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Kontrapunkt, einstündig. — Allgemeine Musikgeschichte: Das 17. Jahrhundert in Italien und Deutschland, zweistündig. — Seminar: Übungen zur Entwicklung der Harmonik bei Bruckner, Reger und Rich. Strauß, zweistündig. — Wandlungen des musikalischen Formbegriffs, zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung von Chor- und Instrumentalwerken im Anschluß an das historische Kolleg), zweistündig.

Ernst Graf, Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik: Musikalische Liturgik (Choralkunde und musikalische Gestaltung des reformierten Gottesdienstes), einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel (nur für Theologen), ein- bis zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte der Oper, des musikalischen Dramas, des Singspiels, dreistündig. — Lektüre der musikalischen Schriften E. T. A. Hoffmanns, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Privatdozent Dr. Arnold Schmitz: Johann Sebastian Bach, zweistündig. — Der instrumentale Kontrapunkt des Bachzeitalters, zweistündig.

Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweistündig. — Formenlehre, zweistündig. — Instrumentationsübungen, zweistündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Geschichte der deutschen Oper, zweistündig.

Im musikalischen Institut:

I. Abteilung. Musikwissenschaftliches Seminar. Prof. Dr. Schneider: a) Übungen (Einführung) für Anfänger, eineinhalbstündig. — b) Übungen (im Anschluß an die Vorlesung), eineinhalbstündig. — c) Übungen (Oberstufe): Lektüre älterer Theoretiker, eineinhalbstündig. — d) Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum), eineinhalbstündig.

II. Abteilung. Institut für Kirchenmusik. Prof. Dr. Schneider: Satzlehre (VIII: Einrichten älterer Werke), eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Steinbeck: Übungen im evangelischen Gemeindegesang, einstündig.

Domkapellmeister Eichy: Einführung in den Choralgesang und Übungen des akademischen St. Cäcilienchors, zweistündig. — Formenlehre, Harmonielehre, Fuge, Kontrapunkt Palestrinas, je zweistündig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Geschichte der deutschen Musik, mit Beispielen, zweistündig. — Das Kunstwerk Richard Wagners, zweistündig. — Chorübungen, zweistündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Richard Wagners Leben und Werke, mit Beispielen am Grammophon, zweistündig. — Einführung in die Musikgeschichte, einstündig.

Erlangen

Dr. Gustav Becking: Blüte und Verfall des musikalischen Barock in Deutschland. Mit Aufführungen, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen a) für Anfänger: Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts, zweistündig. — b) für Vorgeschrittene: Wissenschaftliche Arbeiten, zweistündig. — Gemeinsame Ausführung und Besprechung vokaler und instrumentaler Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, zwei- oder mehrstündig.

Prof. Ernst Schmidt: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (17. Jahrh.), zweistündig. — Liturgische Übungen, einstündig. — Orgelspiel, Theorie der Musik in zwei Kursen, je zweistündig. — Musikgeschichte: J. S. Bachs Kirchenkantaten, zweistündig. — Ton- und Stimmbildung, einstündig. — Akademischer Chorverein (u. a. Messias von Händel und Motetten von Bach), zweistündig. — Akademisches Orchester (Werke von Bach und Händel), zweistündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der deutschen Musik von 1650 bis zum Tode Händels, zweistündig. — Leben und Werke von Johannes Brahms, einstündig. — Übungen (entweder Einführung in die Mensuralnotation oder Analysen älterer Denkmäler im Anschluß an die Hauptvorlesung), einstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Die altniederländische Musik von Dufay bis Josquin, zweistündig. — Musik und Gesellschaft (historisch-soziologische Hauptformen des Musizierens), einstündig. — Seminar: Lektüre ausgewählter Schriften von Johannes Tinctoris, eineinhalbstündig. — Übungen zur musikalischen Analyse und Stilkritik auf geschichtlicher Grundlage, einstündig. — Proseminar: Einführung in das Studium der Notationskunde, einstündig (gemeinsam mit dem Assistenten H. Besseler). — Collegium musicum (gemeinsame Ausfühung und Besprechung alter Musik), vierstündig.

Dr. Hermann Erpf: Harmonielehre I (Satztechnik der Klassik); Harmonielehre II (Satztechnik d. Romantik); kontrapunktische Übungen (Einführung i. d. Stimmführungstechnik d. Barock); Analysen zeitgenöss. Musik.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Harmonielehre und Elemente des Kontrapunkts, dreistündig. — Die Oper im 17. und 18. Jahrhundert, zweistündig. — Choralkurs, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Gießen

Prof. Dr. Gustav Trautmann: Franz Schubert und seine Werke, einstündig. — Übungen in Elementartheorie und in den Anfangsgründen der Harmonielehre, einstündig — Übungen in Akkordverbindungen, einstündig. — Gehör- und Gedächtnisübungen (chromatisch und mehrstimmig).

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, dreistündig. — Musikalische Paläographie, zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschrittene, je zweistündig. — Kontrapunkt für Anfänger und Vorgeschrittene, Formenlehre, Instrumentenkunde, je einstündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Einführung in die Musikwissenschaft, zweistündig. — Die deutsche Musikästhetik seit Kant, einstündig. — Musikwissenschaftl. Seminar: paläographische Übungen, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dr. Hans Joachim Moser: Musikgeschichte der deutschen Romantik, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Übungen zu Luthers Liedern, zweistündig.

Prof. Alfred Rahlwes: Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene, zwei- bzw. einstündig. — Kontrapunkt, einstündig.

Pfarrer K. Balthasar: Übungen zur musikalischen Ausgestaltung des evangelischen Gottesdienstes, zweistündig.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Übungen zur Erfassung der Tonhöhenbewegung in der gesprochenen Sprache (für Philologen), einstündig). — Musikwissenschaftliches Praktikum (Bearbeitung von Phonogrammen und Besprechung einschlägiger Arbeiten), zweistündig.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: W. A. Mozart, einstündig. — Einführung in die Musiktheorie II, einstündig. — Geschichte der Orchesterkomposition, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Das neuere deutsche Lied bis Schubert, zweistündig. — Übungen für Anfänger und Vorgeschrittene, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dr. Hermann M. Poppen: Harmonielehre I u. II, je einstündig. — Kontrapunkt, zweistündig. — Orgelspiel.

Innsbruck

Dr. Rudolf v. Ficker: beurlaubt.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Einführung in die Geschichte der Instrumentalmusik, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig. — Collegium musicum; gemeinsame Ausführung und Erklärung alter Musik, zweistündig.

Dr. Albert Mayer-Reinach: Einführung in die Musikgeschichte, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Kolloquium, einstündig.

Köln a. Rh.

Dr. Ernst Bücken: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der vorklassischen Musik, zweistündig. — Musikgeschichtliches Kolloquium, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zur Geschichte der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Die Grundlagen der musikalischen Bildung, einstündig. — Collegium musicum (gemeinsam mit Georg Kinsky), zweistündig.

Georg Kinsky: Geschichte der Streichinstrumente, einstündig. — Einführung in die Geschichte der Notenschrift, einstündig.

Dr. Hermann Unger: Harmonielehre.

Königsberg i. Pr.

Dr. J. Müller-Blattau: Die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts: Scheidt — Schein — Schütz, zweistündig. — Einführung in das Hören und Verstehen von Musik (Musikwissenschaftliche Grundbegriffe), einstündig. — Übungen zur Analyse und Stilkritik ausgewählter Werke des 17. Jahrhunderts, eineinhalbstündig. — Collegium musicum instrumentaliter et vocaliter, je zweistündig.

Leipzig

Prof. Dr. Hermann Abert: Theorie und Geschichte der altgriechischen Musik, zweistündig. — Geschichte der protestantischen Kirchenmusik, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar und Proseminar, je zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig. — Musikbibliographische Übungen durch den Assistenten Dr. Blume, zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: J. H. Schein und die Tonkunst des 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Geschichte der musikalischen Ästhetik, zweistündig. — Übungen: E. T. A. Hoffmanns musi-

kalische Abhandlungen und Erzählungen, II. Teil, und Arthur Schopenhauers Metaphysik der Tonkunst, zweistündig.

Prof. Friedrich Brandes: Kontrapunkt, II. Teil, einstündig. — Grundlagen der Musik, einstündig. — Übungen im musikalischen Hören und Denken, einstündig.

Dr. Arthur Seydel: Gesangübungen (Stimmbildung, Lieder, Arien), einstündig.

Marburg

Dr. Hermann Stephani: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissancezeit, zweistündig. — Musikalische Formenlehre, einstündig. — Akkordverbindung, Modulation, Choralsatz, einstündig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Chorübungen und -aufführungen für Stimmbegabte mit dem Konzertverein, zwei- bis vierstündig. — Orchestervereinigung (Collegium musicum), zwei- bis vierstündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Entwicklung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger u. Fortgeschrittenere, zweistündig. — Gemeinsam mit Dr. Hans Scholz: a) Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. — b) Harmonielehre für Anfänger, zweistündig. — c) Kontrapunkt, zweistündig.

Prof. Dr. Herm. Ludwig von der Pfordten: Mozarts Leben und Werke, vierstündig.

Dr. Kurt Huber: Tonpsychologie, zweistündig.

Domkapellmeister Ludwig Berberich: Elemente des gregorianischen Chorals, mit praktischen Übungen, zweistündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Hauptzüge der mittelalterlichen Musikgeschichte, zweistündig. — Johannes Brahms, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Dr. Paul Nettl: Die stilisierten Tanzformen bei Joh. Sebastian Bach, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Regensburg (Theologische Hochschule)

Prof. Dr. Carl Weinmann: liest in diesem Semester an der Theolog. Hochschule nicht. An der Kirchenmusikschule liest er: Von den Anfängen der mehrstimmigen Kirchenmusik bis zur Zeit der Hochblüte im 16. Jahrhundert, mit praktischen Übungen, zweistündig. — Geschichte des gregorianischen Chorals, mit praktischen Übungen, zweistündig. — Liturgik, zweistündig.

Rostock

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Altchristliche und frühmittelalterliche Musik, einstündig. — Die Formen der absoluten Instrumentalmusik und deren Entwicklung, einstündig. — Harmonielehre, dreistündig. — Liturgische Übungen.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Hermann Keller, beauftragter Dozent: beurlaubt.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hasse: Klavier- und Orgelmusik der Generalbaßzeit, einstündig. — Geschichte der Oper bis Gluck und Mozart, gemeinschaftlich mit Prof. Dr. Weise, zweistündig. — Formenlehre an der Hand von Mozarts und Schuberts Klaviersonaten, einstündig. — Harmonielehre in zwei Kursen, je einstündig. — Kontrapunkt, einstündig. — Chorgesang (Akademischer Musikverein), zweistündig. — Zusammenspiel (Akad. Streichorchester), zweistündig.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Musikgeschichtliche Grundbegriffe, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, zweistündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Dramaturgie und Ästhetik des altgriechischen Musikdramas, zweistündig. — Allgemeine musikalische Entwicklungsgeschichte, zweistündig. — Die Musik der orientalischen Kulturvölker, einstündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Der Wandel der musikalischen Stilkritik seit der Zeit Beethovens, dreist.

Dr. Egon Wellesz: Die Wiener Barockoper, zweist. — Die byzantinischen Notationen, einst.

Dr. Wilhelm Fischer: Geschichte der Instrumentalmusik, vierstündig. — Mensuralnotation des 15. u. 16. Jahrhunderts, zweist. — Übungen zur Geschichte der Instrumentalmusik, zweist.

Dr. Alfred Orel: Einführung in den gregorianischen Choral, einstündig. — Anton Bruckner, zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Kantoren und Kantoreien bis zum Bachzeitalter, einstündig. — Dokumente des Minne- und Meistersangs, einstündig. — Die Musik im Altertum u. Orient, einstündig.

Dr. Fritz Gysi: Von Wagner bis Schreker: Wege und Ziele der neueren Oper, zweistündig.

Mitteilungen

Prof. Dr. Hermann Abert hat der Berufung als o. Prof. an die Universität Berlin Folge geleistet. Er wird sein Amt am 1. April 1923 antreten. — Das musikwissenschaftliche Institut der Berliner Universität erhält neue Räume in der Preußischen Staatsbibliothek.

Dr. Friedrich Noack in Darmstadt hat vom Hessischen Landes-Bildungsamt einen hauptamtlichen Lehrauftrag für Musikwissenschaft, Stimmbildung und Redekunst, sowie für Chorübungen an der Technischen Hochschule in Darmstadt erhalten.

Dr. Ernst Bücken hat vom Preuß. Kultusministerium einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität Köln erhalten.

Dr. Jos. Müller-Blattau, bisher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br., wurde als Universitätsmusikdirektor nach Königsberg i. Pr. berufen.

Musikdirektor Adolf Bauer hat einen Ruf als Lektor für musikalische Formenlehre an der philos. Fakultät der Universität Bonn erhalten.

Vorlesungen an der Johann Kasimir-Universität in Lemberg im Wintersemester 1922/23. Prof. Dr. Adolf Chybiński: Systematik der Musikinstrumente, I. Teil, einstündig. — 2. Die Instrumentalmusik im Generalbaßzeitalter, I. Teil, einstündig. — 3. Übungen (mit Assistent. Dr. Bronislava Wojcikowna): a) für Anfänger (Choral- und Mensuralnotenschrift mit Erläuterungen von „Opusculum musices" des Sebastianus Felstinensis, etwa 1520), zweistündig, b) für Fortgeschrittene (Continuobearbeitungen, harmonische Analyse der zeitgenöss. Werke), zweistündig. — 4. Altklassischer Kontrapunkt (drei Abteilungen), dreistündig. — 5. Musikwissenschaftl. Seminar (musikhistorische Methodik), zweistündig.

Die sechs Trienter Codices, die 1891 von der österreichischen Regierung dem Trienter Domkapitel abgekauft wurden, um ihren Verkauf ins Ausland zu verhüten, mußten in Ausführung des Versailler Vertages der italienischen Regierung überlassen werden sub titulo, daß die Codices italienischer Provenienz und nach 1790 in österreichisches Gebiet gekommen seien. Allerdings widerspricht die Entstehung der Codices unter Bischof Hinderbach von Trient, der sie schon als Pfarrer von Mödling anlegte und dann in Trient von den Schreibern Johannes Wiser und

Pundschuch, die schon den Namen nach Deutschtiroler sind, weiter ergänzen ließ, der Annahme rein italienischer Herkunft. Bisher sind vier Bände als Auswahl in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" erschienen, die wohl die wichtigste Quelle für die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts sind. Die Fortsetzung der Publikation in diesem Rahmen ist nunmehr gesichert. Die italienische Regierung hat in gerechter Würdigung der Verdienste, die sich die Leitung der musikalischen Denkmäler Österreichs um die Edition erworben hat, die leihweise Überlassung der Codices mit der österreichischen Regierung vereinbart. Die Codices werden bis auf weiteres in Wien verwahrt und das ausschließliche Editionsrecht ist den österreichischen Denkmälern zugesprochen worden. Ferner wurde in der Bibliothek des Trienter Domkapitels ein siebenter Codex aus der gleichen Zeit wie die berühmten sechs Codices gefunden, der gleichfalls der österreichischen Regierung, bzw. der Denkmälerleitung leihweise zur Verfügung gestellt wurde. Somit ist die Fortsetzung der Edition gesichert, zumal die italienische Regierung die Förderung der Angelegenheit in Aussicht stellte.

Zu Zamponis „Ulisse all'Isola di Circe". Die Dresdner Landesbibliothek verwahrt das Textbuch zu der in dieser Zeitschrift 3. Jahrg., Heft 7 besprochenen Partitur unter Signatur Lit. It. D. 7. Es ist mit den der Partitur beigegebenen Kupfern geschmückt, die aber nicht koloriert und um einige, die Balletteinlagen betreffende Blätter vermehrt sind. Die Ballette werden zwischen den Akten kurz beschrieben. Der Titel des Buches lautet: VLISSE | ALL'ISOLA DI CIRCE. | Dramma Musicale, | in | Applauso alle nozze augustissime | delle Maesta | di | Filippo | Re di Spagna; | et | Maria Anna | d'Austria. | Rappresentato nella Sala Regia di Brusseles, l'anno 1650. | BRVSSELLES, | Appresso d'HVBERTO ANTONIO Velpi, Stampator giurato della sua | Maestà & di S. A. I. 1650.

Der Drucker eröffnet mit folgendem, in mancher Beziehung aufklärendem Vorwort. Lo Stampatore a chi legge.

Se altre opere mai hò stimate meritevoli delle stampe, quest' una hò giudicato degna d'esser impressa fra le piu celebri, & singolari, si per la curiosità della materia, come per l'esquisitezza delle compositioni, per la magnificenza del Teatro, & per le ricchezze degl' apparati che in essa si ammirorno, che non vi era parte, che non portasse seco la meraviglia. Il teatro era si suntuoso, & amplo con si bella architettura, & nove invenzioni fabricato, con tanta varietà di scene, & moltitudine di machine, che si conclude non esser visto ancora, se pur quasi simile, almeno non più bello. L'inventore di esso, che fù il Sr. Gio. Battista Angelini, hà con universale applauso meritamente riportatone lode immortale. Fu l'opra rappresentata in musica delli medemi musici di S. A. I. con tal esquisitezza, si ben al vivo espressi gl' effetti di passione, e d'ira, che si confirmorno quali si celebrano, li primi virtuosi d'Europa. La musica fù composta dal S. Gioseppe Zamponi, Maestro di Capella dell' istesso Prencipe, quale hà con il suo valore assicurato il suo nome dalla sepoltura, poiche in si gran numero di canzone fù ciascuna sentita variata dall' altra, con un vago, & non più sentito stile, adorno d'armonia si soave, che fece confessare haver questa sola virtù del divino fra mortali. E quel che in questa attione attrae lo stupore, è che un opra si grande, con un teatro si famoso, con apparati si superbi, con si gran numero de' abiti, ben quattrocento cinquanta, formati con ricche, & novi invenzioni, & la maggior parte di racami, sia stata ordinata, composta & rappresentata nel spazio di quaranta giorni, si rende incredibile a chi non l'hà praticato, & di stupore à gl' istessi che hanno operato. Il Prencipe che l'hà ordinata l'hà insignita di si insolita prerogativa, che dove gl' altri Teatri attirano gl' applausi, obliga questi l'ammirazione, e la riverenza. Fortunato ben si può dire quel Campion della Gracia, mentre hà saputo compiacere à l'Idea d'un Heroe del Austria. La causa motrice della sua generosità risplende con maestoso lume dal Trono augustissimo della Spagna, e la congiunzione di due Deità lontane, ne assicura gl' auspici. Anzi che desti-

nata questa ricca pompa per la più bella meraviglia del secolo, vuole con la mia devota applicazione in questi fogli comparire. Haveva altro mezzo per eternarsi mà non l' hà voluto, per non lasciar senza beneficio la prontezza del mio ossequio, e sij felice.

Wir erfahren hier den Namen des Theaterarchitekten (Angelini), sowie Einzelheiten über die Aufführung, die in vierzig Tagen zustande gebracht war. Der Textdichter ist in der Vorrede übergangen, vielleicht war er mit dem Autor eines Huldigungsgedichts von zehn Strophen identisch, das an die Vorbemerkung anschließt. Es ist gezeichnet von Sr. Ascanio Amalteo. Dieser war bei den Bestrebungen, die italienische Oper in Paris einzuführen und mit dem Ballet de Cour zu verschmelzen, beteiligt (Prunières, L'Opéra Italien en France avant Lully, Paris 1913, S. 170, 185, 387). Das Ballet du Monde folgt dem Vorbild des Grand Bal de la Douairiere de Billebahaut von 1626 (Lacroix, Ballets et Mascarades de Cour Bd. III, S. 151, Genf 1868). Von Zamponi gezeichnet ist übrigens im Wiener Hofkammerarchiv ein Musikinventar des Erzherzogs Leopold, das von A. Koczirz in Adlers Studien zur Musikw. 1913 veröffentlicht wurde. Robert Haas (Wien).

In einem historischen Bachabend des Seminars der Heidelberger Universität wurde zum ersten Male ein zweimanualiges Cembalo (mit sieben Pedalen) gespielt, das Fritz Neupert, Mitinhaber der Flügel-Fabrik J. C. Neupert in Bamberg, eigens für das Konzert gebaut und dem Seminar gestiftet hat. Herr Neupert steht im Begriff, dem Seminar auch ein Clavichord zu bauen.

Kataloge

M. Lempertz' Buchhandlung u. Antiquariat (P. Hanstein & Söhne), Bonn, Franziskanerstr. 6. Musiksammlung Nachlaß † Dr. Erich Prieger-Bonn. I. Musikbibliothek. II. Praktische Musik aller Art. Alte Musikinstrumente. Versteigerung: 7.—10. Nov. 1922.

[Der Katalog dieser Sammlung spiegelt Eigenart und Kultur ihres einstigen Besitzers wider. Während die Musica theoretica keine Seltenheiten höheren Alters aufweist, nur eine ausgezeichnete Gebrauchsbibliothek eines Musikforschers repräsentiert, ist die 2. Abteilung besonders reich an Originaldrucken von C. Ph. Em. Bach, J. S. Bach („Musicalisches Opfer"), Beethoven. Bericht über die Versteigerungsergebnisse folgt.]

Oktober	Inhalt	1922

Seite

Fritz Reuter (Leipzig), Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum siebenjährigen Kriege 1
Josef Reiss (Krakau), Georgius Libanus Lignicensis als Musiker 17
Reinhard Oppel (Kiel), Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. Em. Bach 30
Peter Epstein (Frankfurt a. M.), Das Zehnte Deutsche Bachfest in Breslau 39
Hans Mersmann (Berlin), Max Friedlaender 41
Georg Göhler (Altenburg). Drei neue Bände der Gesamtausgabe der Musikalischen Werke Franz Liszts 45
Bücherschau 48
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 57
Mitteilungen 62
Kataloge 64

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft 5. Jahrgang November 1922

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Heinrich Schütz

Gedenkrede,
gehalten in der Ortsgruppe Halle der Deutschen Musikgesellschaft
am 17. November 1922

Von

Hans Joachim Moser, Halle a. S.

Wenn wir einen großen Toten ehren, so erweisen wir selbst uns damit Ehre, indem wir in andächtigem Gedenken dem Katafalk eines längst vergangenen Jahrhunderts nahen. Noch besser, wenn es unserer nachfühlenden Liebe gelingt, das unsterbliche Weiterleben eines solchen, längst Entschlafenen an uns selbst wieder ahnungsvoll zu verspüren. Mehr denn je sehnt sich unsre unruhvolle, staatlich, menschlich, künstlerisch zerspaltene Gegenwart nach dem Trost und dem stützenden Rückhalt, den uns bang Zweifelnden das Wissen um eine große Vergangenheit gewährt. Nicht, als wollten wir uns aus der harten Wirklichkeit weichherzig in die Dichterfernen der goldenen Vorzeit verkriechen, uns romantisch einlullen lassen von dem Rausch eines vielleicht nur geträumten, wunderschönen Einst. Es gibt auch Kapitel genug in der Geschichte unseres Volkstums, deren grimme Not, deren harter Klang uns zu grausam schrillem Warnruf werden kann; und wenn wir dann sehen, wie ein felsenhaft wehrtüchtiges Geschlecht, wie ein erlauchter Geistesheld die Zukunft seines Volkes hochgesinnt durch allen Feuerbrand hindurchgetragen hat, ungeachtet der rings um ihn züngelnden Flammen, so schmiedet solche Lehre, solch Beispiel auch uns die Herzen fester in Trübsal und Bedrängnis, und die Vergangenheit hilft uns zu dem frohen Glauben empor, daß auch dem schweren Heut dermaleinst ein holderes Morgen folgen werde. Das ist der besondere Reichtum unserer Zeit: wenn auch die schöpferischen Kräfte um uns her mit den Geburtsschmerzen einer großen Übergangsepoche noch so ringen, daß die bisherigen Ergebnisse (man darf es ehrlich aussprechen) im Herzen des Volkes nur in seltenen Fällen erst freudigen Widerhall auslösen — so hat wohl dennoch kein Geschlecht den Horizont der Vergangenheit gleich weit ausgespannt gesehen wie das unsere. Jahrzehnte, Jahrhunderte, Jahrtausende menschlichen Bestrebens,

Bildens, Formens fallen unserem Bewußtsein in fast erdrückender Fülle neu zu, und es kommt nur darauf an, diese Tatsachen nicht totes Wissen bleiben zu lassen, sondern sie zu durchbluteter Wesenheit, zu innerstem Besitze für uns neu zu verdichten. Solcher Bestrebung will auch diese Gedenkrede vor allem dienen. Am 6. November 1672, also genau vor einem Vierteljahrtausend, ist Schütz von der ideellen Gesamtheit der deutschen Musikanten als ein Nestor ihrer Zunft in die Dresdener Gruft gesenkt worden. Zweihundertfünfzig Jahre sind gerade für einen Tonkünstler eine gewaltig lange Zeit, um vergessen zu werden; wie rasch obendrein Schütz dem Bewußtsein der mit ihm Lebenden entschwunden ist, kann man zumal am Ort seines liebsten Aufenthalts beobachten: in Weißenfels schrieb knapp ein Jahr nach seinem Tode Simon Erfurth ein Gedicht, das alle großen Deutschen besingen wollte — der Name Heinrich Schütz aber fehlt bereits; und es wird kaum nachzuweisen sein, daß wichtigere Stücke des Altmeisters noch über das Jahr 1700 hinaus öffentlich musiziert worden sind. Das darf uns nicht als Merkmal dafür gelten, daß Schützens Einfluß gering, er selber allzu unvolkstümlich gewesen sei, wenn freilich auch an ihm jenes Kunstaristokratentum deutlich hervortritt, das sich nicht abwärts neigt, sondern zu eigenen Höhen emporzuzwingen trachtet. Aber durch sein ungewöhnlich langes Leben hat er selbst die Schüler seiner anregungsvollsten Jahre fast überlebt; und obwohl er bis zuletzt (schier ein Wunder, in welchem Grade) ein Wegbereiter alles Neuen geblieben ist, so hat doch jenes immer nur naiv im eignen Heute wurzelnde Geschlecht seiner Enkel nicht genug geschichtliche Pietät aufgebracht, des großen Altvaters Werke lebendig zu erhalten. Aber als ein gewaltiger, klarer Strom ist Schützens Gesamtschaffen, ihnen selbst unbewußt, in ihre und schon ihrer Väter Künstlerseelen eingeflossen und hat sie wie ein edler, alter Feuerwein erfüllt. Wohl möglich, daß gerade von ihnen viele nur recht irdene Gefäße für so kostbaren Inhalt gewesen sind — trotzdem ist dieses Pfingstmirakel deutscher Musik an ihnen nicht ganz umsonst gewesen; bei Buxtehude, Lübeck, Pachelbel, bei Söhner, Kusser, Keiser, bei Kerll, Philipp Krieger, Bruhns ist die Saat aufgegangen, um einem Bach und Händel herrliche Frucht zu tragen. So hat Schütz, noch namenloser und heimlicher fast als irgend ein großer Volkslied-Erfinder weitergewirkt an der Seele seines Volks, und wer weiß, ob sein im 19. Jahrhundert neu entfaltetes Schaffensbild nicht noch weitere Anregungen geben wird in irgend einer kommenden Zeit. Auch zu solchem möglichen Zwecke seine Züge zu bewahren und liebevoll auszudeuten, ist ein uns anheimgegebenes, hohes Ziel.

Die ersten 33 Jahre von Schützens Leben fielen in eine Zeit des Glücks und Wohlstands; die Spanne von 1585 bis 1618 ist unschwer derjenigen eines 1881 Geborenen gleichzusetzen, der heute wehmutsvoll auf die fetten Jahre vor 1914 zurückschaut. Die Wohlbehäbigkeit seines Elternhauses tut jetzt noch das steinerne Denkmal jenes Gasthauses „Zum Schützen" kund, das im nahen Weißenfels am ornamentfrohen Erker die zierliche Inschrift seines Vaters trägt „Christoph Schütz 1615". Gar wohlverständlich, daß es später den am Wirrsal der Welt müde Gewordenen immer wieder zu dem stillen, stattlichen Bürgerhause nahe der Saale gezogen hat, das schon der Stammsitz seiner Ahnen gewesen war und dem in Köstritz Geborenen seit seinem fünften Lebensjahr liebevolle Heimat bot. Daß Schütz sich gleichwohl lebenslang als reußisches Landeskind gefühlt, verdankt er vor allem dem artigen Zufall, daß er unter dem Szepter des musikfreudigsten Fürsten seiner Zeit das Licht der Welt

erblickte: als ein Untertan des Heinrich Posthumus von Reuß. Der Jenenser Burkhart Großmann ebenso wie unser Hallischer Meister Samuel Scheidt bezeugen voll Verehrung, mit welcher Lust und Leutseligkeit dieser Herr eines kleinen, kerndeutschen Landes mit den Berufstonkünstlern allezeit musiziert hat. Er ist des ersten deutschen Liedmeisters liebreicher Pate gewesen, des Schützschen Vetters und Freundes Heinrich Albert, und nicht ohne Ursache hat ihm Schütz selbst in der deutschen Begräbnismissa von 1636 ein erstes „deutsches" Requiem geformt, dessen schöne Texte sich der fromme Herr noch selbst zusammengestellt. So ist es fast ein Scherz des Schicksals gewesen, daß nicht ihm, sondern dem andern unter den fürstlichen Musikern seiner Zeit die Entdeckung und Beschirmung des jungen Genius zugedacht war: dem Casseler Landgrafen Moritz dem Gelehrten; ihm, dem die besten Tonmeister ihre Werke gewidmet, so ein Hans Leo Haßler, dessen eigne reformierte Psalmweisen zu Kirchenrevolten und Bilderstурm Anlaß gegeben haben, ein echter rechter Maecenas deutscher Spätrenaissance. Der Casseler Hofsingerknabe hat ihm persönlich wohl keine überwältigenden Kunsteindrücke zu danken gehabt, wenn auch die wohlgerüstete Casseler Bibliothek ihm leicht die Druckwerke der wichtigsten Tonmeister vermittelte; wohl aber legte der Landgraf ihm das Fundament einer glänzenden Bildung, die nachmals lebenslang mit dazu beigetragen hat, Schütz eine überragende Stellung zwischen seinen Fachgenossen und den Höfen gegenüber zu sichern. Vor allem aber war es Moritz, der den angeblich recht bürgerlich gesinnten Marburger Studiosus in die schäumende Brandung künstlerischen Lebens hineinstieß — daß er den voraussichtlichen Ratsherrn oder Bürgermeister lieber zu Gabrieli nach Venedig geschickt hat, bedeutet für die deutsche Geistesgeschichte die hellsichtigste Tat dieses feinsinnigen Regenten.

Die Welschlandreisen deutscher Musiker waren damals noch nichts Alltägliches; Hans Leo Haßler, der eben noch als schwindsüchtiger Dresdener Kammerorganist lebte, hatte eine Generation vorher die Wallfahrt zu Andrea Gabrieli unternommen und sich mit dessen Neffen Giovanni innig befreundet. Schein, Staden und die beiden Praetorius (Hieronymus und Michael) hatten sich den Weg zur Quelle nie bahnen können, während mancher norddeutsche Organist die Kunst Zarlinos wenigstens aus zweiter Hand, durch Sweelinck in Amsterdam, hatte empfangen dürfen. Zu dem jüngeren Gabrieli trat nun Schütz die Reise an — hier war die neue Fugenweise, war die besondere Behandlung eines feierlichen Kirchenorchesters gegenüber der schweren Pracht des Markuskirchenchors zu lernen. Aber wiewohl der hochbegabte Schüler dem Venezianer herzlich lieb und wert wurde, spiegelt doch das erste sichtbare Ergebnis seiner Studien in der Lagunenstadt, die italienische Madrigalsammlung von 1611, ganz andere Einflüsse wieder, die allerdings ebenfalls in Venedig als der Stadt kühner Chromatiker beheimatet waren: mit diesem Bande, der dem Landgrafen daheim danksagen wollte für die Stipendiengewährung, sandte der späte Musikstudent ein wahrhaft geniales Gesellenstück nach Norden, das hier wohl mit verwundertem Lächeln in den fürstlichen Schrank verschlossen worden ist: da tobt, springt, irrlichteriert ein seltsam neutönerischer Geist mit der überschäumenden Lust an südlicher Gedankenfreiheit; man sieht die Hochrenaissance kühn mit „affetti" experimentieren, unbekümmert stürzt sich ein junger Draufgänger in die Wirbel des Genietums. Statt schwerer Volltaktbeginne impressionistisch lockere Achtelauftakte, statt klarer Dreiklangsgefüge herbe Zusammenstöße dreier Nachbarsekunden; alterierte Melodienschritte, die den

diatonisch gewöhnten Ohren damals unerhört nervös erscheinen mußten; verminderte Oktaven, deren Querständigkeit gern ob der sich ergebenden spekulativen Möglichkeiten übersehen wurde; höchste, zierlich und subjektiv gemeinte Koloraturen zu den schäferlichen Texten des Guarini, wobei aber noch manche nordische Quintettsteifheit mit unterlief — das sind die äußern Kennzeichen dieser Erstlinge, die bei aller jugendlichen Verstiegenheit doch durch erstaunliche Begabung faszinieren und freilich, von Italien aus gesehen, damals weniger verblüffen mochten. Wer denkt da nicht an den jungen Händel in Florenz, der nach gediegenen Halleschen und Hamburger Arien sich in den dismoll-Kühnheiten seiner Lucrezia-Kantate austaste?

Der sterbende Gabrieli schenkte dem deutschen Schüler einen Siegelring als Zeichen größter Zuneigung. Als der Meister 1612 die Augen geschlossen, kehrte Schütz nach Deutschland heim; das rastlose Hin und Her der nächsten Jahre, über denen noch einiges biographische Dunkel liegt, spiegelt die Unruhe, die nachhallende Gärung, in die den Werdenden die Überfülle italienischer Eindrücke versetzt hatte. Sollte wirklich er und kein anderer Sagittarius am Bückeburger Hof des geistreichen, auch modern gesinnten Grafen Ernst von Holstein tätig gewesen sein, so haben ihn dort höchst interessante Engländer und Hanseaten von Shakespeares Welt einen Hauch verspüren lassen; daß er in Leipzig nochmals als Student eingeschrieben worden sei, ist freilich sehr zweifelhaft — anscheinend handelt es sich um einen schon 1622 gestorbenen Weißenfelser Namensvetter. Bestimmt aber war er in Cassel zum Hofkapellmeister vorgesehen und als Prinzenerzieher tätig, wozu ihn die Musik und die Kenntnisse des Italienischen doppelt empfehlen mochten; man fühlt, wie damals der Stürmer und Dränger vieles umwirbt und viel umworben wird. 1614 taucht er auch schon in Dresden auf, um jenen Prinzen August musikalisch aus der Taufe heben zu helfen, der später als Administrator des Erzbistums Magdeburg zum großen Barockmäzen von Halle und Weißenfels werden sollte. Jener Weißenfelser Herr von Wolffersdorf, dessen Grab man in der Vorhalle des Merseburger Doms findet und der auch seinem Hauslehrer Joh. Hermann Schein zum Weimarer Hofkapellmeisterposten verholfen hat, soll den kursächsischen Hof vor allem immer wieder auf Schütz hingewiesen haben. Damals ist er in Elbathen gewiß mit dem lebenslänglich rastlosen Michael Praetorius zusammengetroffen, dem um den neuen Generalbaß und die durchsichtige Konzertmanier eifernden, stets eiligen, zierlich-zornigen Mann, dessen Musae Sioniae, dessen Syntagma musicum von Wolfenbüttel aus die schwerfälligen Deutschen zum lieblichen Früh-Barock aufzurufen trachteten; ein Tüftler und Bastler, der sichs allezeit sauer werden ließ um das Heil der Kunst, freigebig und großherzig, fuchsteufelswild verfolgt vom steten Druckfehlerteufel, und noch heut' lebendig durch seinen holden Satz „Es ist ein Ros' entsprungen." Schütz war schwerer und tiefer, nicht so betriebsam, sondern machtvoll fruchtbar, nicht so empfindsam sondern unerhört groß an stummer Leidenschaft, die er mit Gelassenheit bändigte. Er mag mit stillem Stolz gelächelt haben, als nun um ihn ein jahrelanges Ränkespiel der sächsischen und hessischen Diplomaten entbrannte. Es war nicht Treulosigkeit gegen den Schirmherrn seiner Jünglingsjahre, was ihn schließlich doch gen Dresden ziehen ließ, und es darf als ein Zeichen schöner Vorkriegskultur gelten, daß ihm Moritz trotz allem stets weiter gewogen blieb, wie manches Schützautograph auf der Casseler Landesbücherei bezeugt. Schütz war wie der Seidenwurm, der immer spinnen muß, ihm winkten in Dresden die reicheren

musikalischen Darstellungsmittel für seine künstlerischen Gesichte. Genau so ist er später mehrmals nach Kopenhagen gegangen: kein Fahnenflüchtiger an der blutenden deutschen Sache, kein Glücksjäger um ausländische Fürstengunst, sondern ein Vertriebener, den es zwang, seiner Kunst, seinem heiligen Beruf eine gastliche Zuflucht zu suchen. 1617 schrieb er als erstes Werk für Dresden ein musikalisches Festspiel zu Ehren des Kaisers Mathias, das leider verschollen ist; wahrscheinlich ein allegorisches Ballett, wie dergleichen Lasso dreißig Jahre früher schon für den französischen Hof geschaffen hatte. Der Opernmeister durfte erst zehn Jahre danach hervortreten, und auch dessen Erstling ging verloren. Seit 1618 stand Schütz an der Spitze der größten protestantischen Hofkapelle, die eben damals die Wandlung von der Kantorei mit Instrumenten zum Orchester mit Gesang durchmachte, und ist ihr Dirigent wenigstens dem Namen nach volle vierundfünfzig Jahre lang geblieben.

Nun galt es, zu so hoher Stellung auch den kompositorischen Befähigungsnachweis zu liefern, und Schütz erbrachte ihn in großartiger Weise 1619 mit seinem Psalmen Davids zu 8—21 Stimmen, die er an seinem Hochzeitstag in die Welt hinausgehen ließ. Problematisches Tasten und Erproben ist hier der freudigen Sicherheit des gefundenen Weges gewichen, auf dem der junge Meister mit mächtigem Kraftgefühl vorwärts eilt. Nennt man als Höhepunkte die tief ergreifende Klage von den Wassern zu Babel oder den strahlenden Sturm des achten Psalms „Herr unser Herrscher", mit seinen strotzenden Akkordsäulen, die rembrandtisch düstere Orchestermotette „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn" oder den liebenswürdigen Beginn des ersten Psalms, so überrascht bei einem klar hervortretenden Personalgepräge die Vielfältigkeit der Werkstile. Schütz nutzte den Vorteil der Zeitenwende aus, in der er stand: noch vertrat der gregorianische Altargesang mit seinen akkordisch rezitierten Akzenten (jüngerer Fauxbourdon) auch auf protestantischem Gebiet das romanische Zeitalter, der streng polyphone Motettenstil der älteren deutschen Kantoren bewahrte gotisches Gepräge, der schlichte Villanellensatz studentischer „frischer deutscher Liedlein" repräsentierte die Frührenaissance, während man kürzlich selbst noch in den leuchtenden Farbflächen venezianisierender Echochöre bei Gallus, Haßler, H. Praetorius den Niederschlag der Hochrenaissance erlebt hatte. Und all diese Formgebungsprinzipien durchdrang nun eben die pathetische Generalbaßmonodie und lockerte die tönenden Massen auf zur Phantastik des jungen Barock. Sogar die zeitstilistische Ungleichmäßigkeit im damaligen Entwicklungsstande der Harmonik nützte Schütz zu dramatischen Kontrastwirkungen aus. Und wie das Wesen des Barock zum guten Teil dekorative Repräsentation ist, zeigt sich Schütz in der orchestralen Ausgestaltung seiner mächtigen Konzeptionen als ein genialer Regisseur — das welsche dramatische Konzertieren ist ihm zugleich ein Arrangieren und Zaubern mit Nah- und Fern-, Licht- und Schattenwirkungen stärkster und mannigfaltigster Art.

Würdig schließen sich die vierzig Cantiones sacrae I von 1625 an, seit denen Schützens gemeindeutscher Ruhm datiert. Nur im äußeren Besetzungsbild der Motette sind sie konservativ — innerlich zeigen sie den Zeitgenossen der großen italienischen Madrigalisten. Der Ausdruck zeigt einen im Kirchengesang neuen, persönlichen Stil, und die Harmonik ist von entschiedenster Fortschrittlichkeit. Folgen ungewohnter großer Terzen, enharmonische Umkehrungen u. dgl. führen zu Härten von dennoch unanfechtbarer Logik. Vergleicht man damit unmittelbar sein motettisches

Wort „Muß ich nicht sein in dem, was meines Vaters ist?" beziehungsvoll das Chorseptett antwortet: „Wie lieblich sind deine Wohnungen". Dann das geniale, auch gewaltig besetzte und feinstens durchnuanzierte „Saul, Saul, Saul, was verfolgst du mich" mit seiner unheimlichen, gespenstischen Dramatik: bald ein fernes Raunen, Haschen, Wispern, bald ein nahes Drohen, Brüllen, Albdrücken eines ungeheuren Wolkenschattens, schließlich so dämonisch im Nebel verflatternd, wie es als unentrinnbare Stimme des Gewissens geheimnisvoll, wesenlos begonnen hatte. Aber auch behaglicher Humor begegnet, so wenn in dem geistlichen Konzert „Wo der Herr nicht die Stadt behütet", das Nachtwächterhorn in eignem Takt dem Chor gegenübertritt — ein an Haydn gemahnender Scherz, den bald darauf Buxtehude in einer Kantate aus dem Hohen Lied erneuert hat. Doch auch verstreute Einzelstücke zeigen Schütz als unvergleichlich plastischen Dramatiker, so im 14. Band der Spittaschen Gesamtausgabe die Historie vom Pharisäer und Zöllner, die Osterszene zwischen Maria und dem Auferstandenen, der Lazarusdialog, das packende Zwiegespräch zwischen Sulamith und den Wächtern, dieses noch doppelchörig nach Art von Haßlers Liebeskrieg. Weiter das geistvolle „Da pacem domine", wo der eine Chor innerhalb der Kirche betend gedacht ist, während der andere draußen die eintreffenden Fürsten jubelnd begrüßt — eine ganz neue Fähigkeit zu musikalischer Situationsschilderung verratend.

In Dresden, wo der Sechziger seit 1650 wieder vorzugsweise weilen mußte, weil ihm der alte Kurfürst trotz aller lockenden Einladungen von Hamburg, Weimar, Königsberg her keine seiner Amtspflichten erließ, gleichwohl aber auch nichts für die Hebung der Kapelle tat, besserten sich für Schütz erst mit dem Tode Johann Georgs I. die Verhältnisse. Durch Krankheit bedrückt, von der er in den Teplitzer Bädern Heilung suchte, durfte der Nestor nun endlich in halbem Ruhestand die Zügel etwas länger fassen, und Bontempi, der dem Greis verehrungsvoll seine Kompositionslehre widmete, erntete dankbar, was Schütz an der Kapelle zukunftssorgend in Kriegszeiten Gutes getan. Seit 1667 hatte er seine Bibliothek im stillen Weißenfels und brachte die letzte Ernte in die Scheuer: noch als Achtziger schuf er, obwohl schon von Gicht, Blind- und Taubheit schwer bedrückt, das von Schering mit Glück vervollständigte Weihnachtsoratorium, das vorige Woche beim Dresdener Schützfest wieder seinen bildhaften Zauber entfaltet hat, weiter die Johannis- und Matthäuspassion — Denkmäler höchstgesteigerter Schaffenskraft noch im äußersten Greisenalter, wie sie sonst nur noch bei Telemann, Haydn, Verdi begegnet. Hatte Schütz 1623 mit der Auferstehungshistoria noch Altertümlichkeiten wie die motettische Besetzung der Einzelpersonen mit Modernismen wie Continuo und selbständiger Orchesterbegleitung gemischt, so hat er auch noch für das feine kleine Oratorium von 1645 „Die sieben Worte am Kreuz" ähnliche Stilmischungen beibehalten; Opernzüge wie Jesu orchestraler Heiligenschein und eine edle Sinfonia als Ouvertüre treten herzu, und wie in jenem Osterwerke das jubelnde „Vittoria!" des Evangelisten weist hier der konzerthafte Introitus „Da Jesus an dem Kreuze stund" auf das volkstümliche Element der Mysterienbühne hin. Die Intermedieneinschübe, die der Hamburger Selle erstmals mit seiner Johannispassion von 1642 in die deutsche Generalbaßpassion eingeführt hatte, entwickeln sich in Schützens Weihnachtsoratorium zu instrumentationsmäßig scharf ausgeprägten Charakterbildern der auftretenden Einzelfiguren, wobei gar mit langsam wallenden Sekundenbässen „des Christkindleins Wiege bisweilen mit eingeführt wird",

sinnige Denkmale deutscher Christabendpoesie. Prägt sich hier das moderne C-Takt-Rezitativ über akkordischer Grundlage klar aus, so greift seine Angabe, wie es auch auf den alten Choralvortrag zurückgeführt werden dürfe, auf die eigentümliche Mischung der Stile zurück, die ihn die Evangelistenpartie des jugendlichen Auferstehungswerks mit Choralneumen über mensuriertem Fundamentbaß hatte schreiben lassen. Dem gegenüber ist die auffälligste Veränderung der Alterspassionen der unbegleitete Sologesang, den Riedels wie Arnold Mendelssohns moderne Bearbeitungen wieder verwischt haben, wahrlich alles andere als ein Zurückgreifen auf die frühere dramatische Choralpassion. Denn Schütz wagt hier in gregorianischer Besetzung, aber fern von allen überlieferten Akzentformeln, individuellsten Erzählergesang neu zu schaffen, der an Ausdruck genau so gesättigt ist wie irgend ein florentinisches Rezitativ. Man muß nur einmal die untereinander höchst abweichenden Vertonungen des „Mein Vater, ists möglich, daß dieser Kelch von mir gehe" in seiner Lukas- und Matthäuspassion gegen die sicher widerrechtlich ihm zugewiesenen Steifheiten der Markuspassion halten, um den ganzen Abstand des durch Schütz Geschaffenen von damaliger Durchschnittstüchtigkeit zu erfühlen.

Wie Fürsten einst bei Lebzeiten noch ihren Sarg anfertigen ließen — hier in Halle etwa Kardinal Albrecht bei Peter Vischer —, so bestellte Schütz bei seinem Schüler Christoph Bernhard den musikalischen Epitaph und freute sich in der ihm eignen, ernsten Gemessenheit, daß er an dem gelieferten Tonsatz „keine Note zu bessern gewußt." Sanft entschlief er unter dem Gesang der ihn umstehenden Freunde mit 87 Jahren und ward mit hohen Ehren als „eisgrauer Senior und Vater der deutschen Musikanten" zur Erde bestattet.

Das Bild seines Lebens und Schaffens wäre aber nur zur Hälfte gegeben, wollten wir nicht auch des Organisators und seiner Fernwirkung als Vorbild und Lehrer des ganzen Zeitalters wenigstens in Kürze gedenken. Seit Schütz von 1614 an vermutlich Kapellmeister von Haus aus in Bückeburg gewesen ist und 1618 neben Praetorius und Scheidt nach Magdeburg berufen wurde, um die dortige Dommusik neu einzurichten, ist er noch an so manchen Fürstenhof zu gleichem Zwecke berufen worden, und es scheint nicht zu viel behauptet, daß dieser eine Mann allein durch seine nimmermüden Bemühungen, die umfassende Weite seines Blicks und die Ehrwürdigkeit seines gehaltenen Wesens die Kapellen des protestantischen Deutschland durch das dreißigjährige Sengen und Plündern zu neuem Aufbau hindurchgerettet hat. Wie beherrschend er in den Beständen der deutschen Hofkantoreien mit seinem kompositorischen Wirken aufgetreten ist, zeigt am sinnfälligsten in dem alten Weimarer Chor-Katalog das immer wiederkehrende Symbolum »–)–<, das den „Schützen" ausdrücken will. Ob man in Braunschweig, Wolfenbüttel und Weimar oder in Weißenfels und Zeitz nachgrabend den Spaten ansetzt, immer wieder trifft man auf Spuren seiner Vorsorge. Er wählt Sänger, Instrumentisten, Kapellmeister aus, begutachtet Orgeln, Noten, Kirchenräume, liefert Opernspiele und Gutachten aller Art, und so mancher kernige Brief (etwa wenn er über die Unordnung im Zeitzer Notenschrein grollt) spiegelt die goldene Fülle seiner Persönlichkeit. Auch daß Schütz ein getreuer Freund gewesen, wissen wir. Wenn kühle Daten berichten, daß er am 15. November 1630 den Kollegen J. H. Schein in Leipzig besucht hat, und daß dieser, der größte Thomaskantor vor Bach, Ende November von schweren Leiden erlöst worden ist, so ergibt sich, daß Schütz die Reise

gemacht hat, um dem einzig kongenialen Fachgenossen noch einmal vorm Sterben die Hand zu drücken — eine Szene, wert den Griffel eines Dichters. Seine Schüler saßen u. a. in Hamburg (Bernhardt), Halle (Pohle) und Leipzig (Schelle), in Königsberg (Albert), Stettin (Theile) und Lüneburg (Löwe), seine Freunde und Musikalienvertreiber in Halle (Scheidt) und Braunschweig (Delphin Strungk), seine Vorworte dienten jungen Künstlern wie Nauwach, Kittel, Dedekind oder Gelehrten wie Kaspar Ziegler zum Ehrenbrief, unendlich verzweigt sind die Einflüsse, die von ihm zu den frühdeutschen Opern in Halle, Königsberg, Bayreuth, Wolfenbüttel, Weimar usw. ausgehen, und selbst Zittauer Gymnasiastenkomödien bis an Christian Weises Zeit heran lassen den leisen Nachhall seiner einstigen Torgauer „Daphne" ahnen.

So steht Heinrich Schütz vor uns als ein Großmeister der deutschen Musik, weltumspannend in seinen künstlerischen Ideen, genial an Einfällen, ehrfurchtheischend in seinem Können, Bewunderung und Mitgefühl weckend als Mensch und Menschengeschick. Wie eine Sinfonie ist sein Leben in mächtiger Breite dahingerauscht, überschäumende Jugendkraft, herbes persönliches Leid, kriegerische Märsche wechseln ab, und dann das volle Ausklingen wie in einer gewaltigen Choralfuge, bis auch er als ein fast hundertjähriger Faustus in sich versunken sagen darf: „Die Nacht scheint tiefer noch hereinzudringen, allein im Innern scheint ein helles Licht", und im Angesicht einer unvergleichlichen Lebensarbeit auszusprechen vermag:

„Es kann die Spur von meinen Erdentagen
nicht in Aonen untergehen."

Diese Spur von seinen Erdentagen war lange verwischt. Spittas hoffnungsvoller Satz von 1885, man werde Schütz an seinem 300. Geburtstag im deutschen Volk neben Bach und Händel als gleichwertigen Dritten kennen, verspricht kaum in Erfüllung zu gehen. Aber wo gebildete Menschen sich versammeln werden, um die herrlichsten Schöpfungen der deutschen Musik aus allen Zeitaltern auf sich wirken zu lassen, da wird auf solcher künftigen Vortragsfolge immer wieder dem alten Henricus Sagittarius ein allererster Ehrenplatz gebühren.

Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz

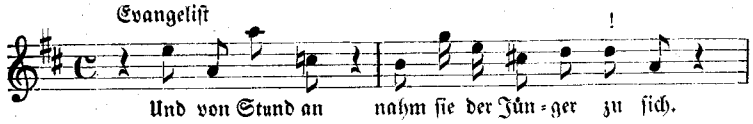
Ein Beitrag zum Schütz-Jubiläum[1]

Von

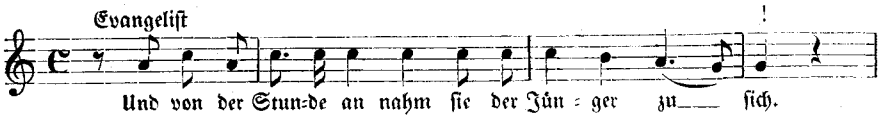
Julius Smend, Münster i. W.

Zu den rührendsten Zügen in der biblischen Passionsgeschichte gehört gewiß das Gespräch des Gekreuzigten mit seiner Mutter und mit dem Lieblingsjünger. Alle historische Kritik verstummt im Angesicht dieses Bildes, das sich der christlichen Welt so unvergeßlich eingeprägt hat, verzichtet auch bereitwillig auf jede allegoristische Ausdeutung des Vorgangs, wie sie etwa noch ein Friedrich Heiler (Das Wesen des Katholizismus, 1920, S. 25) sich meinte aneignen zu sollen. Religiöse Wahrheit ist mehr als geschichtliche Wirklichkeit.

Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir den Umstand, daß sich die Bachsche Johannespassion neben ihrer großen Schwester behaupten kann, ja von nicht Wenigen ihr sogar vorgezogen wird, auch mit dieser ergreifenden Szene in Zusammenhang bringen, von der nur der vierte Evangelist uns Bericht gibt. Dem Leser wird die Bachsche Tonreihe alsbald gegenwärtig sein, in der hier der Evangelist seine Erzählung schließt (Joh. 19, 27):



Es fiel mir auf, als ich vor vierzig Jahren zum ersten Male die „Historie des Leidens und Sterbens unsres Herrn und Heilands Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Johannes" von Heinrich Schütz auf mich wirken ließ, daß Schütz (vgl. Ausgabe von Arnold Mendelssohn, S. 51) dieselben Worte mit folgenden Tönen begleitet:



Bach betont also, wie die meisten heutigen Vorleser, das Vorwort „zu", Schütz dagegen das persönliche Fürwort „sich". Ich frage natürlich nicht: Wer hat recht? Nur darum handelt es sich: welche Art der nicht zufälligen Akzentuierung erscheint uns bedeutsamer und gedankenreicher? Und hier möchte ich mich für Schütz erklären. Die Betonung des „zu sich" bringt deutlicher zum Ausdruck, daß Johannes die Mutter Jesu in sein Haus, seine Wohnung aufnimmt, ja sie wohl alsbald dorthin führt — hinweg von der Stätte des Grauens.

[1] Aus der Max Friedlaender zum 70. Geburtstag handschriftlich überreichten Festschrift.

Zu der Schützschen Johannespassion gibt A. Mendelssohn (1890) in ähnlichen Fällen ausdrücklich (durch Punktierung der zu betonenden Note) dem persönlichen Fürwort den Akzent. So z. B. in der Gethsemane-Szene (Joh. 18, 3): „Da nun Judas zu *sich* genommen hatte die Schare usw." Dem genannten Bearbeiter scheint aber diese sicherlich im Sinne Schützens gelegene Betonung bei Herausgabe der Matthäuspassion (1887) noch nicht wichtig gewesen zu sein; denn dort läßt er beispielsweise wiederum in der Gethsemane-Szene (Matth. 26, 37) den Evangelisten betonen: „Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedäi".

„Kleinigkeiten"? Ich meine nicht! Die ungemeine Sorgfalt, mit der Schütz, beider biblischen Ursprachen mächtig, den Luthertext gelesen, ihn gelegentlich sogar berichtigt hat, scheint mir für seine Eigenart bezeichnend und für unsere Deklamation der Texte (auf der Kanzel wie am Altare) vorbildlich, ja wegweisend zu sein, nicht minder natürlich für neuzeitliche Komponisten.

Man erkennt bei der Vertonung von Worten wie Jes. 53, 4 sofort, ob wir es mit einem nachdenklichen Tonmeister zu tun haben oder nicht. Es ist nichts Seltenes, diese Worte von Liturgen, aber auch von Komponisten mit dieser Betonung vorgetragen zu finden: „Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud *auf* sich unsre Schmerzen", während die in diesem Falle allein zulässige Art des Vortrags das „sich" aufs stärkste hervorheben wird, am besten gewiß mit der eindrucksvollen Verbindung der Akzente; „und lud auf *sich unsre* Schmerzen".

Ich weiß nicht, ob Schütz diese Worte je tonkünstlerisch behandelt hat[1]; unsre Münsterische Universitätsbibliothek besitzt bis heute die Werke Schützens nicht. Aber es steht mir a priori fest, daß er sie nur so gelesen hat. Ebenso bestimmt möchte ich behaupten, daß für die übliche, ja allgemein verbreitete Vortragsweise der grandiosen Worte des Paulus am Schluß von Röm. 11 (vs. 36) — „*von* ihm und *durch* ihn und zu ihm sind alle Dinge. Ihm sei Ehre in Ewigkeit" — Schütz kein Verständnis besessen, daß er vielmehr unter allen Umständen betont haben wird: „Von Ihm und durch Ihn und zu Ihm sind alle Dinge. Ihm sei Ehre in Ewigkeit!"

Es würde sich lohnen, die Werke Schützens einmal daraufhin zu prüfen, wie weit dieser Großmeister davon entfernt gewesen ist, in die bekannten, anscheinend unausrottbaren Akzentfehler moderner Theologen und Musiker zu verfallen, deren ich hier einige zusammenstelle. Auch hier handelt es sich hauptsächlich um die unterlassene Hervorhebung des persönlichen Fürworts.

In der Verheißung Jesu an seine Jünger (Matth. 18, 20): „Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen" wird in der Regel nur das Wort „unter" betont, während natürlich auf dem nachdrucksvollen „Ich" der Hauptakzent ruhen muß. Ebenso wird in dem noch bekannteren Lockrufe des Herrn (Matth. 11, 28): „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken" das „Mir" und „Ich" starke Betonung erfordern; für gewöhnlich erhält irrigerweise das Wort „alle" den Hauptton.

Ein gröberes Versehen begegnet mir immer wieder in unsern Kirchen und Schulen bei Verlesung des 139. Psalms. Der 8. Vers lautet in Luthers Übersetzung: „Führe

[1] Es ist nicht der Fall; Anm. der Schriftleitung.

ich gen Himmel, so bist Du da; bettete ich mir in die Hölle, siehe, so bist Du auch da". Man sollte es nicht für möglich halten, daß gebildete Schulmänner und Theologen den Ausklang dieser Worte unter Betonung des „auch" vortragen, statt mit kräftiger Hervorhebung des „da" (auch da — selbst da, sogar da).

Wie gesagt, mir ist nicht einen Augenblick zweifelhaft, daß in allen diesen Fällen Heinrich Schütz das einzig Rechte getroffen hätte oder hat.

Nebenbei möchte ich darauf hinweisen, daß Schütz in der Komposition des 1. Psalms (Werke, Bd. VI, S. 20 f.) die uns geläufige Textschwierigkeit meisterlich bezwingt. Es heißt dort von dem frommen Manne (vs 3): „Der ist wie ein Baum, gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringt zu seiner Zeit, und seine Blätter verwelken nicht; und was er macht, das gerät wohl". Das letzte Satzglied bezieht sich selbstverständlich nicht mehr auf den „Baum", sondern auf den gottesfürchtigen Menschen. Schütz behandelt nun den Baum mit all seinem Zubehör rein parenthetisch, unter markantem Wechsel in Melodie und Taktwahl, und schließt behutsam die Worte „und was er macht, das gerät wohl" musikalisch an den 2. Vers an: „sondern hat Lust zu dem Gesetz des Herrn und redet von seinem Gesetze Tag und Nacht". Ist das nicht auch für den Lesevortrag des herrlichen Liedes schlechthin mustergiltig?

Ein besonderes persönliches Interesse führte mich seinerzeit (vgl. Mtschr. f. Gdst. u. k. Kunst, Bd. 19, S. 324 ff.) zu einer Untersuchung über das Lutherische „alsó" im Sinne des betonten „so" oder „so sehr" (= sic, ita, tantopere). Ich stellte fest, daß die Alten bei der Wiedergabe des Wortes Joh. 3, 16 („Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn gab") das „Alsó" stets als Jambus nehmen, während z. B. Heinrich v. Herzogenberg im neunstimmigen Schlußchor seiner „Geburt Christi" (op. 90) das immer wiederholte „Alsó, alsó, alsó" hartnäckig als Trochäus behandelt. Provinzielle Verschiedenheit der Gewöhnung, die aber wohl erst der Neuzeit angehört, hat allmählich dahin geführt, daß der ursprüngliche Akzent des „alsô" in dem bezeichneten, nicht dem folgernden Sinne (= itaque, igitur) unserm Sprachschatze so gut wie verloren gegangen ist. Schon im Interesse des Reichtums unsrer Sprache sollte das „alsô" neben dem „álso sein Lebensrecht behalten haben. Ich darf daran erinnern, daß Paul Gerhardt in seinem Liede „Also hat Gott die Welt geliebt" (Mel.: Ermuntre dich, mein schwacher Geist) unzweifelhaft die alte, richtige Betonung vertritt. Genau dasselbe ist ganz frappant bei Gellert festzustellen. Er singt:

Gedanke, der uns Leben gibt,
welch' Herz vermag dich auszudenken?
Also hat Gott die Welt geliebt,
uns seinen Sohn zu schenken!

Und noch viel nachdrücklicher in der 2. Strophe des Weihnachtsliedes „Auf, schicke dich, recht feierlich":

Sprich dankbar froh:
Also, also
hat Gott die Welt in seinem Sohn geliebet!"

Selbstverständlich betont auch Schütz in der gleichen Weise. Die Intonation zum Gloria in den „Musikalischen Exsequien", desgleichen der fünfstimmige Chor „Also hat Gott" in Musicalia ad chorum sacrum (Werke, Bd. XI, Nr. 12) liefern den Beweis. Übrigens verfährt so auch J. S. Bach (Kantate 68: „Also hat Gott", und Kantate 174: „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte").

Anders in der Wiedergabe der Stelle Matth. 2, 5; hier gehen Schütz und Bach getrennte Wege. In Bachs Weihnachtsoratorium wird die Auskunft der Schriftgelehrten an Herodes — über den Geburtsort des Messias — mit der Betonung vorgetragen: „Denn álso stehet geschrieben usw." In Schützens „Historie der Geburt" werden diese Worte einem vierstimmigen Chor übertragen, der in allen Stimmen immer wiederholt: „alsô stehet geschrieben usw."

Es besteht demnach kein Zweifel, daß Schütz auch in der dritten Bitte des Vaterunsers gebetet und gesungen hat: „wie im Himmel, alsô auch auf Erden".

Ich bekenne gern, daß ich — in allen diesen Fällen — nie anders als Schütz gelesen und gesprochen habe. Sicherlich erklärt sich das aus alter pastoraler Familienüberlieferung; ich bin Theolog in vierter Generation. Und meine Väter haben wahrscheinlich ihre übereinstimmende Gewöhnung auf Grund landschaftlicher Tradition (Grafschaft Tecklenburg) überkommen. Es liegt ein Erweis konservativer Gesinnung darin, — nicht Auswirkung des Trägheitsgesetzes; dies hat wohl eher zur Gleichsetzung von „álso" und „alsô" geführt. Dieser familiengeschichtliche Zusammenhang mag es denn auch einigermaßen rechtfertigen, daß ich es wagte, in eine so viel wichtige Probleme behandelnde Zeitschrift diesen bescheidenen Beitrag einordnen zu lassen.

Daß der Exeget Schütz, der Charakterzeichner Schütz, der Dramatiker Schütz uns Musikanten und Musikverehrern unendlich viel Größeres, allermeist aus Luthers Bibel geschöpft, zu bieten hat, ist an dieser Stelle unnötig zu sagen und wird in diesem Jubiläumsjahre gewiß mannigfach bezeugt werden. Aber die Größe eines Meisters wird ja auch in kleinen Zügen offenbar.

Johann Mayrhofer

Von

Moritz Bauer, Frankfurt a. M.

Die Schubertforschung hat in den letzten Jahren Fortschritte gemacht, ohne indessen sich so stattlicher Ergebnisse rühmen zu können, wie sie auf anderen Gebieten — ich nenne nur Mozart — uns beschieden gewesen sind. Das große biographisch-historische Werk, das sich einem Chrysander, Spitta, Jahn-Abert, Thayer-Riemann an die Seite stellen könnte, ist zwar begonnen und in seinen ersten Bänden, die wir dem unermüdlichen Forscherfleiß von Deutsch und Scheibler verdanken, fertiggestellt; da aber der historisch-kritische Teil noch aussteht, kann ein abschließendes Urteil noch nicht gefällt werden. Über Schuberts Messen haben wir eine fleißige, aber keineswegs erschöpfende Arbeit von Wissig[1]; die kleineren Kirchenwerke harren noch der Darstellung. Das lyrische Klavierstück hat Kahl[2] untersucht: Spezialarbeiten über die Kammermusik, über die Sinfonien und Ouvertüren, über die mehrstimmigen weltlichen Gesangswerke liegen noch nicht vor: wir sind da bis jetzt auf die Arbeiten von Dahms, Heuberger, v. d. Pfordten angewiesen. Über die dramatischen Werke ist seit Kreißle, seit den Aufsätzen von Liszt und Hanslick wenig Eingehenderes veröffentlicht worden: eine Dissertation über Schuberts Singspiele von Helmut Grohé in Essen ist noch nicht abgeschlossen[3]. Meinen Versuch, eine Monographie über den Lyriker Schubert zu verfassen[4], haben der Krieg und Ungunst der Verhältnisse bis jetzt an der Vollendung gehindert. Es sei mir vergönnt, hier ein Bruchstück meiner Vorarbeiten für die Fortführung jener Arbeit vorzulegen.

Spitta sagt am Schlusse seiner Besprechung von Max Friedlaenders „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts“[5], man könne Schubert gar nicht verstehen ohne Kenntnis „dieses Jungösterreich, ... in welchem sich schaffenskräftiges Talent, heitere Lebenslust und tiefes Unbefriedigtsein in eigner Weise mischen. Von dem, was in dieser Zeit Großes sich im übrigen Deutschland regte, schlugen nur matte Wellen nach Wien hinüber. Im Widerstreit ihrer eigenen Leistungsfähigkeit gegen den unüberwindlichen Marasmus der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse rieb sich ein großer Teil dieser jungen, vielversprechenden Kräfte auf bis zur Lähmung, wenn nicht gar bis zur Selbstvernichtung. Das ist ein ebenso reichhaltiges, als betrübendes Kapitel, aber Schuberts Persönlichkeit und Existenz kann in der Tiefe nur erfaßt werden, wenn man sich nicht scheut, es ganz und weithin lesbar aufzuschlagen“. Diese 1889 geschriebenen Worte haben seither durch die Dokumentensammlung von Deutsch eine ungeahnte Bestätigung erfahren; ja, man kann sagen, daß sie in nuce alles das enthalten, was seither über Schubert und seine künstlerischen Freunde gesagt worden ist. Sie enthalten insbesondere einen großen Teil der Charakteristik des

[1] Otto Wissig, Franz Schuberts Messen. Leipziger Dissertation 1909.

[2] Willi Kahl, Das lyrische Klavierstück Schuberts und seine Vorgänger. AfM III, H. 1 u. 2.

[3] Die für 1921 angezeigte Wiener Dissertation von Rudolfine Krott, „Die Singspiele Schuberts“, habe ich noch nicht einsehen können.

[4] Moritz Bauer, Die Lieder Franz Schuberts, 1915.

[5] Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft V, S. 347—350.

Mannes, dem diese Zeilen gewidmet sind. Von allen Persönlichkeiten, die Schubert in Wien nahe standen, die direkt oder indirekt an seinem künstlerischen Entwicklungsgange beteiligt waren, ist die stärkste und am stärksten auf Schubert einwirkende unzweifelhaft der Dichter Johann Mayrhofer. Er, der neben Goethe und Wilhelm Müller nicht nur der Zahl, sondern auch dem Wert der vertonten Gedichte nach in der vordersten Reihe steht, ist bisher wenig gewürdigt worden. Die meisten Literaturgeschichten, die doch Namen wie Schober, J. N. Vogl, Bauernfeld, J. G. Seidl, Pyrker, Leitner, Zedlitz, Ebert anführen, nennen Mayrhofer überhaupt nicht[1]. Und doch war er ein Dichter, oder sagen wir besser eine dichterische Begabung, die an Kraft, an Fülle der Phantasie und Größe des Ausdrucks fast all die genannten Lyriker, selbst Schober und Leitner nicht ausgenommen, hinter sich läßt. Einer der ältesten Biographen Mayrhofers hebt denn auch sowohl seine Bedeutung, wie seine Unbekanntheit hervor: „Eines der reichbegabtesten österreichischen Dichtergemüter, aber dem Auslande eine terra incognita. In seiner Poesie herrscht das kraftvolle etwas düstere Gepräge einer sich selbst genügenden Abgeschlossenheit; einer Mimosa gleich scheint er bei jeder Berührung von Außen zusammenzuzucken und darum zeigt er in seinen Poesien mehr ein inneres Seelenleben als einen Reichtum oder eine Mannigfaltigkeit äußerer Anschauung. Viele seiner bedeutendsten Gedichte hat der leider zu früh verstorbene Schubert in Musik gesetzt. Mayrhofer ist einer der jüngeren Wiener Dichter, einer aus der Schaar, welche bei freundschaftlicher Konzentrierung ihrer Kräfte den angefangenen Bau einer von den deutschen Schulen unabhängigen Nationalpoesie der Oesterreicher vollenden könnten“[2].

Über das Leben des Dichters sind wir von verschiedenen Autoren unterrichtet: jedoch ist sowohl die Darstellung von Feuchtersleben[3] als von Spaun[4] sehr kurz, und in bezug auf die Gedichte kommt auch Feuchtersleben über Andeutungen nicht hinaus. Dennoch ist sein Aufsatz zweifellos das Beste, was bisher über Mayrhofer geschrieben wurde, weil er als Meister der Psychologie die innere Zwiespältigkeit des Dichters am klarsten erkennt.

Johann Mayrhofer ist geboren am 3. November 1787 zu Steyr in Oberösterreich. Er besuchte das Gymnasium zu Linz, wo er Jugend- und Hausfreund der Brüder Joseph und Anton von Spaun war, und erhielt in jedem Jahre Prämien, wurde früh wegen seiner hervorragenden Kenntnisse, namentlich der griechischen und lateinischen Klassiker, gerühmt. Am Lyzeum zu Linz lag er philosophischen Studien ob; sodann trat er, da ihn sein Vater zur Theologie bestimmt hatte, in das Stift St. Florian ein, das 1837 Anton Bruckner als Sängerknaben aufnehmen sollte. In diesem Kloster legte Mayrhofer das Noviziat ab; dann aber ergriff ihn die Sehnsucht, den Beruf zu wechseln. Nur ein einziges Mal finde ich in seinen Gedichten eine Anspielung hierauf (G. II 53):

---

[1] Mayrhofers Name ist nicht genannt bei Scherr, Scherer, Bartels, Julian Schmidt, Goedeke, Vogt u. Koch, König, Gervinus, Nagel u. Zeitler, Kelle, Koegel, Vilmar, Kurz, Leimer, Engel, Koberstein, Gottschall, Salomon, Kirchner, Ermatinger.

[2] Julius Seidlitz, Die Poesie und die Poeten in Österreich im Jahre 1836. Grimma 1837, bei J. M. Gebhardt. Bd. I, S. 140.

[3] Ernst von Feuchtersleben, Ausgewählte Werke. Leipzig, Max Hesse. S. 336—354.

[4] Carl Glossy, Aus den Lebenserinnerungen des Joseph Freiherrn von Spaun. Grillparzer-Jahrbuch VIII, S. 293—298.

„Dies Herz, bedeckt vom heiligen Gewande,
Bebt, ein Lebendiger im Sarg".

Er wandte sich in Wien dem Studium der Rechte zu, das er wiederum mit Auszeichnung vollendete. Infolge seiner Armut teilte Joseph von Spaun während einiger Jahre seine „kleine Kammer" mit Mayrhofer, der auch zweimal vorübergehend eine Hauslehrerstelle annahm, um leben zu können. Nach Abschluß seiner vielverzweigten Studien verschaffte man ihm eine Anstellung im Bücher-Revisionsamte, die er, später als Bücherrevisor, sein Leben lang inne hatte. Auf seine Entwicklung wirkte die Persönlichkeit Theodor Körners besonders stark ein, dem er 1812 für kurze Zeit nahe trat. Körner war es, der den flammenden Patriotismus in ihm wachrief, der ihm als jugendliche Idealgestalt erschien (II 51 „Den Manen Th. Körners):

Auf meines Lebens ersten Wegen
Trat mir in einer schönen Runde
Ein Heldenjüngling mild entgegen,
Und bot die Hand zum Freundschaftsbunde;
Ich faßte sie, und mit Vertrauen
Durft' ich nun in die Zukunft schauen . . . usw.

Auch den Tod des jungen Helden hat Mayrhofer in den Versen „Am Grabe Körners" (I 98) besungen.

Am wichtigsten ist uns das Verhältnis zu Franz Schubert, das durch Spauns Vermittlung 1814 geknüpft wurde, 1817 seinen Höhepunkt künstlerischer Gemeinsamkeit erreichte und 1819—21 in den Jahren gemeinsamen Wohnens seinen Ausklang fand. „Mit welcher Empfindung betrat ich im November 1828, am Tage, da das Requiem für den Verewigten gehalten ward, wieder dieses Haus! Der Strom der Verhältnisse und der Gesellschaft, Krankheit und geänderte Anschauung des Lebens hatten uns später auseinandergehalten. Aber was einmal war, ließ sich sein Recht nicht nehmen" sind Mayrhofers Worte. Auf das Verhältnis zu Schubert wird unten noch näher einzugehen sein: hier ist zunächst ein neuer Faktor in des Dichters geistiger Entwicklung zu nennen. Er verband sich in den Jahren 1817 und 1818 mit einer Reihe gleichgesinnter Freunde zur Herausgabe einer Zeitschrift, die unter dem Titel „Beyträge zur Bildung für Jünglinge" bei Härter in Wien in zwei Bändchen erschien. Die Freunde waren Anton von Spaun, Kenner (der Textdichter von Schuberts „Grablied", „Der Liedler", „Ballade"), Ottenwalt (der Textdichter von Schuberts „Der Knabe in der Wiege") und Kreil. Wohltuend berührt in diesen Blättern ein feuriger Patriotismus, der sich in einer herrlichen, Klopstockschen Geist atmenden Ode Ottenwalts „Der Jüngling an sein Vaterland" am bedeutendsten äußert. Es ist sehr zu beklagen, daß diese kleine Zeitschrift dem Gesichtskreise der Gegenwart entschwunden ist. Der ideale Sinn, die Erfüllung des im Vorwort aufgestellten Programms: „es ist doch kein edles junges Gemüth, das sich nicht durch warme Worte vom Wahren und Guten, von großen Männern, ihrem Leben und Wirken, von der Geschichte des Alterthums, vom Vaterland und seinen Helden und seiner Geschichte inniger und schöner angesprochen und bewegt fühlte als von irgend einer bloßen Unterhaltungslektüre . . ." sichern ihr auch heute noch und gerade heute starke Teilnahme. Von Mayrhofer stammen in den Bändchen eine Reihe von Gedichten „Der Krieger

und sein Sohn", „Mahnung", „Das Leben des Gemütes", „Der Schiffer", die später in der ersten Sammlung seiner Gedichte wieder abgedruckt wurden, der historische Aufsatz „Kunigunde", mit ziemlicher Sicherheit die Übersetzung aus Herodots Darstellung der ersten zwei Perser-Kriege, die Übersetzung eines Abschnitts aus Xenophons Memorabilien und wahrscheinlich der Stellen aus Plutarch, Diogenes, Theocrit, Platon, Euripides, Aristoteles. Ein Gespräch „Raphael" ist durch Mayrhofer nur mitgeteilt, aber nicht verfaßt[1].

Ich würde bei diesen Blättern nicht so lange verweilt haben, wenn sie mir nicht für die ganze Geisteshaltung der literarischen Jugend des damaligen Wien überaus wichtig erschienen und insbesonders Mayrhofers geistige Einstellung scharf beleuchteten, speziell die Gabe, historische Begebenheiten in einer Weise darzustellen, die bei äußerster pragmatischer Genauigkeit doch ein lebendiges Interesse im Leser hervorruft, und die vielen seiner Gedichte anhaftende Tendenz, den Subjektivismus hinter dem geschilderten Gegenstande zurücktreten zu lassen, erklärt. Im Jahre 1824 gab Mayrhofer auf Veranlassung seiner Freunde, seine „ängstliche Scheu vor der Veröffentlichung" überwindend, ein Bändchen seiner Gedichte in Subskription[2] heraus, und zwar im Verlag von Friedrich Volke, Wien[3]. Doch war diese Veröffentlichung für Mayrhofer keine Befreiung, sondern steigerte die in so vielen seiner Gedichte ausgesprochene Entfremdung von der Welt noch mehr. „Er konnte sich nicht verhehlen, daß er der Welt, die ihn umgab, im Geiste vorausgeeilt sei, daß er lieber in einer größer gesinnten, tatkräftigen Vorwelt hätte geboren werden sollen ... wenn irgend in der Welt, so war in diesem Leben etwas Dämonisches. Nicht jene Fratze, mit welcher moderne Poeten zur Kurzweil ihrer Damen spielen. Es war der ungeheure Abgrund, der zwischen Ideal und Leben liegt und der in Mayrhofers merkwürdigsten Gedichten wie ein dunkles Schrecknis in der Tiefe lauert" (Feuchtersleben). Der Tod eines Familienmitglieds, eine unglückliche Neigung, mögen die Verdüsterung des Gemütslebens unterstützt haben. Vorübergehend schien 1835 eine Reise nach Salzburg ihm neuen Lebensmut zuzuführen, ein Zusammentreffen in Gastein mit Ladislaus Pyrker, der stärker als durch die epischen Dichtungen „Tunisias" und „Rudolf von Habsburg" in Franz Schuberts „Allmacht" und „Heimweh" fortlebt, seine poetischen Regungen wieder zu wecken. Er trug sich mit dem Plane zu einem Epos, in welchem er „den Zustand der Ritter- und Priesterschaft im Mittelalter schildern und einmal ganz Gegenstand sein wollte". Ein Fragment dieser Dichtung ist erhalten und findet sich unter dem Titel „Der Vogelsteller" (II 272—280). Es ist nach keiner Richtung bedeutend.

Mayrhofers tiefe Sehnsucht nach einem großen, bleibenden Werke

---

[1] Es entstammt der Schrift „Das Leben Raphaels". München 1817.

[2] Unter den Subskribenten bemerken wir eine Reihe von Persönlichkeiten in Steyr; den Prälaten und drei Chorherren des Stiftes St. Florian; von Wiener Notabilitäten Joseph Graf von Dietrichstein, Franz von Bruchmann; Anselm, Heinrich und Joseph Hüttenbrenner, Kreil, Ottenwalt, Caroline Pichler, Franz von Schlechta, Franz von Schober, Moritz Schwind, Leopold Sonnleithner; Anton, Franz, Joseph und Max von Spaun, Michael Vogl; endlich viele Kollegen aus dem Bücherrevisionsamte.

[3] Diese Ausgabe von Mayrhofers Gedichten ist im folgenden stets mit I, die von Feuchtersleben aus dem Nachlasse, Wien 1843 bei Ignaz Klang herausgegebene „Neue Sammlung" mit II bezeichnet.

„Auf, eh' die dunklen Flügel klaffen
Eh' dich die Schattenwelt verschlingt,
Ein großes, kühnes Werk geschaffen,
Das Grabesnacht und Zeit bezwingt"

sollte sich nicht erfüllen. Es ist seltsam, daß dieses von Todesahnungen beschattete Gedicht, „Am Eingange des Avernus" überschrieben, eines seiner letzten ist. Spaun schreibt die wieder zunehmende Verdüsterung dem Selbstmord von Mayrhofers Freund Zeiller zu, der in der Donau geendet hatte. Der Dichter versuchte dasselbe, angeblich aus Verzweiflung über das Mißlingen des Polenaufstandes und die Einnahme Warschaus durch die Russen. Schiffer retteten ihn. Am 5. Februar 1836 stürzte er sich, nachdem man schon vorher Anzeichen einer Choleraphobie bei ihm bemerkt hatte, auf die Nachricht von einem erneuten Choleratodesfalle aus dem oberen Stockwerk seines Amtsgebäudes auf die Straße und brach das Genick. „Er lebte noch, wurde noch versehen, bereute seinen Schritt und starb während des Transports in das allgemeine Krankenhaus" (Spaun).

Das Charakterbild Mayrhofers setzt sich, soweit ich sehe, aus zwei Komponenten zusammen, deren eine in seiner krankhaften Veranlagung, deren andere im Geiste der Zeit liegt. Betrachten wir zunächst die erste. Graeffer[1] hebt sie hervor: „Er war ewig leidend, von schwächlicher Komplexion, knochig zwar, aber von abnormem Nervensystem, ohne alle Elastizität; starr, eisig". Feuchterleben[2] spricht von einer „körperlichen Disposition zu jenen komplicierten, das Leben verbitternden Qualen, welche unter dem Namen Hypochondrie mehr als die Hälfte des menschlichen Geschlechts peinigen und im Grunde unserer Zeit ihre Farbe leihen. Sie hatten bei ihm ihre Wurzel in der gestörten Funktion des Gangliensystems ..." Franz Schubert schreibt dem Freunde am 8. September 1818: „Lieber Mayrhofer, höre auf zu kränkeln, wenigstens zu medicinieren, so gibt sich das andere von selbst". Spaun hingegen stellt die Gemütsverdüsterung, krankhafte Reizbarkeit und Neigung zu fixen Ideen mehr als akute Erscheinungen der späteren Lebensjahre hin, ohne sich näher auf ihre Begründung einzulassen[3]. Ein ausgezeichneter moderner Psychiater[4], der auf meine Bitte sich mit dem Leben und Wirken des Dichters befaßt hat, äußert sich folgendermaßen: „Ich würde unseren Dichter als einen ‚chronisch Depressiven' bezeichnen. Nicht nur der Stimmungshintergrund, sondern vor allem auch seine Reagibilität tragen diesen Charakter. Hemmungen, Insuffizienzgefühle, kurz, die Tatsache, daß seine vitale Kraft in keinem Verhältnis zu seiner Sensitivität steht, drücken seinem Leben, und, wie mir scheint, auch seinem dichterischen Schaffen den Stempel auf. Eine teils reaktive, teils anlagemäßig bedingte Weiterentwicklung seiner krankhaften Konstitution führt zu paranoid überwertigen und hypochondrischen Ideen. Vermutlich im Beginn einer bei derartigen Menschen nicht ungewöhnlichen schweren Depression tritt eine endogen präformierte, durch die Nachricht von dem Cholerafall in Gang gesetzte akute und schwere ängstliche Erregung auf, in der der Dichter Selbst-

[1] Franz Graeffer, Kleine Wiener Memoiren. Wien, Becks Universitätsbuchhandlung 1845. Von Mayrhofer handeln: II, S. 97 ff., III, S. 75.
[2] Feuchtersleben, a. a. O. S. 345—346.
[3] Spaun, a. a. O. S. 296—297.
[4] Dr. Wilhelm Gail, Anstaltsarzt in Hohemark.

mord verübt. (Ein nicht seltenes Vorkommnis)". Ich vermag dieser psychologisch-psychiatrischen Beurteilung nichts hinzuzufügen. Aber ich wende mich nun der anderen Komponente, dem Geist der Zeit zu. Wir erfahren z. B., daß sich der Dichter Raimund am 30. August 1836, also kurz nach Mayrhofers Tode, erschoß, weil ein Hund, der ihn gebissen hatte, für tollwütig erklärt wurde[1]. Wir gedenken des österreichischen Dichters Michael Enk von der Burg, der, Mayrhofer in vielem ähnlich, ebenfalls durch Selbstmord sein Leben endete[2]: der schweren Depressionen Grillparzers, dessen Leben in mehr als einem Zuge (Frondienst in trockner Beamtenlaufbahn) dem Mayrhofers ähnelt: vor allem aber auch einer Reihe von Äußerungen Franz Schuberts. Ich verweise auf dessen Aufzeichnungen „Mein Traum"[3], „Mein Gebet"[4], auf die Bruchstücke aus dem verlorenen Tagebuche[5], auf den Brief an Schober vom 21. September 1824[6], „ich erlebe manchmal sehr elende Tage; in einer dieser trüben Stunden, wo ich besonders das thatenlos unbedeutende Leben, welches unsere Zeit bezeichnet, sehr schmerzlich fühlte, entwischte mir folgendes Gedicht":

Klage an das Volk!

O Jugend unsrer Zeit, du bist dahin!
Die Kraft zahllosen Volks, sie ist vergeudet,
Nicht einer von der Meng' sich unterscheidet,
Und nichts bedeutend all' vorüberziehn.

Zu großer Schmerz, der mächtig mich verzehrt,
Und nur als Letztes jener Kraft mir bleibet;
Denn thatlos mich auch diese Zeit zerstäubet,
Die jedem Großes zu vollbringen wehrt.

Im siechen Alter schleicht das Volk einher,
Die Thaten seiner Jugend wähnt es Träume,
Ja spottet thöricht jener goldnen Reime,
Nichtsachtend ihren kräftgen Inhalt mehr.

Nur dir, o heilge Kunst, ists noch gegönnt,
Im Bild die Zeit der Kraft und That zu schildern,
Um weniges den großen Schmerz zu mildern,
Der nimmer mit dem Schicksal sich versöhnt.

Und endlich schreibt Schubert an Joseph von Spaun am 21. Juli 1825[7]: „Ueberhaupt ist es ein wahres Elend, wie jetzt alles zur faden Prosa sich verknöchert, wie die meisten Leute dabei ruhig zusehen oder sich gar wohl dabei befinden, wie sie ganz gemächlich über den Schlamm in den Abgrund glitschen ... und doch wäre dieses Gesindel leicht zu Paaren zu treiben, wenn nur von oben aus etwas geschähe". Es ist dasselbe, was Mayrhofer so oft, am schönsten in dem Gedicht „Den Söhnen" (II 141), wörtlich mit Schubert übereinstimmend, zum Ausdruck bringt:

[1] Grillparzer-Jahrbuch VIII, S. 272. — An die unsinnige Angst Robert Schumanns und Arthur Schopenhauers, die beide vor der Cholera flohen, sei hier nur im Vorübergehen erinnert.

[2] E. v. Komorzynski, Schuberts Freund und Textdichter Johann Mayrhofer. Neue Musikzeitung, Stuttgart 1909, Nr. 21.

[3]—[6] Deutsch, Dokumente Nr. 330, 385, 469—472, 511.

[7] Deutsch, a. a. O. Nr. 591.

O Schicksal! übe denn dein Recht,
An diesen Kindern, reif an Jahren!
Treib sie mit Eisenfaust zu Paaren!
Weck' auf das schläfrige Geschlecht!

Aber während Grillparzer durch sein Genie diese Zeitkrise überwand, während Schuberts Genius in der Tonkunst die Erlösung fand, während Seidl und seine Freunde in ungebrochener Jugendfrische dem Metternichschen System trotzten[1], der zartere Leitner auf lange hinaus poetisch gelähmt wurde[2], ging der unbeugsame Mayrhofer an der Zeit zugrunde. „Er konnte, wie er von sich selbst sagte, zerbrochen, aber nicht verwandelt werden. Er zerbrach"[3]. Und in Bauernfelds Tagebüchern lesen wir: „Gestern stürzte sich der Dichter Mayrhofer übers Fenster. Ein Opfer des Oesterreichertums"[4]. Endlich ist auch noch der unglückliche Dichter Johann Senn hier zu nennen, der nach einem zerrissenen Leben verarmt, verbittert und vereinsamt im Innsbrucker Militärhospital starb. Auch seine Natur war dem Leben nicht gewachsen. Zeugnisse dafür sind der von Schubert komponierte „Schwanengesang", wo von dem „Sterbegefühl" die Rede ist, „das auflösend durch die Glieder rinnt", und namentlich die beiden Sonette Senns „Andenken an Mayrhofer den Dichter"[5].

Erst aus diesen beiden Komponenten können wir zu vollem Verständnis des Menschen und des Künstlers Mayrhofer gelangen. Die Verwandtschaft mit Schubert und die Züge der Zerrissenheit und des ungelösten Schmerzes in Schuberts Musik müssen einer Spezialuntersuchung vorbehalten bleiben, von der ich mich allerdings wundere, daß sie noch nicht unternommen wurde: man hat die Nachtseiten in Schuberts künstlerischem Wesen bisher — von der „Winterreise" abgesehen — viel zu wenig betont. Nicht nur in der Wahl seiner Liedertexte, sondern vor allem in seiner Instrumentalmusik bietet sich hier reichstes Material. „Meine Erzeugnisse" — heißt es in jenen Tagebuchblättern — „sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden"[6]. Ist es nötig, hier auf den ersten Satz der hmoll-Sinfonie, auf das dmoll-Quartett, auf die langsamen Sätze des Esdur-Trios und der großen Bdur-Sonate hinzuweisen? Nur daß, um bei dem letztgenannten Beispiele zu bleiben, Mayrhofer die verklärende Lösung nach Eisdur nicht gefunden hat. Das scheidet die so geistesverwandten Freunde.

Ich wende mich nun dem Dichter Mayrhofer zu und beginne mit seinen schwächsten Leistungen, den Liebesgedichten. Sie sind weder zahlreich noch überzeugend, ermangeln jeder Glut und Leidenschaft, zeigen weder das Schalkhaft-Volkstümliche Seidls noch die weiche, elegische Note Leitners; ein so prachtvolles Stück wie Schobers „Erkenntnis„[7] wird man vergebens unter ihnen suchen: es überwiegt ein liebens-

[1] Karl Fuchs, Einleitung zu J. G. Seidls ausgewählten Werken. 1906.

[2] Anton Schlossar, Einleitung zu K. G. von Leitners Gedichten. Leipzig, Reclam. S. 8.

[3] Feuchtersleben, a. a. O. S. 345.

[4] Grillparzer-Jahrbuch V, S. 75.

[5] Johann Senn, Gedichte. Innsbruck, in der Wagnerschen Buchhandlung. 1838. Ich verdanke diese Sonette, sowie ein Sonett Senns an Schubert der Güte des Herrn Prof. Dr. W. Trendelenburg. — Eine kurze Anzeige der Sennschen Gedichte findet sich bei Feuchtersleben a. a. O. S. 369 f.

[6] Deutsch, Dokumente, Nr. 470.

[7] Franz v. Schober, Gedichte. Stuttgart u. Tübingen, J. G. Cottascher Verlag, 1842, S. 22 f.

würdig-kontemplativer, um nicht zu sagen indolenter Charakter. Auszunehmen sind „Im März" (II 105) und

Labung.

„Wie Waldeskühlung uns erquickt
Nach schattenlos durchzogner Fläche,
Wie Leben uns entgegenblickt
Aus dem Krystalle frischer Bäche,
So haucht mir deine liebe Nähe
Die alte Lust am Dasein ein,
Und was ich höre, was ich sehe,
Erborgt von dir erst Ton und Schein".

Wenn Mayrhofer aber das Gedicht „Trost der Trennung" (II 121), nachdem er die Unmöglichkeit, sich der Geliebten zu nähern, beklagt hat, mit den goethisierenden Versen schließt:

„Wirke denn auf deiner Stelle!
Freue dich an dem Gelingen, —
Lerne selbst an dem Mißlingen
Dein Verhältnis zu den Dingen"

so darf man sich wohl jedes weiteren Kommentars enthalten. Schubert hat denn auch diese Gattung Mayrhoferscher Gedichte wenig benutzt; weder „Augenlied" noch „Der Hirt" sind musikalisch wertvoll; das beste ist noch „Liane", bei dem Schubert die Darstellung des Wasserbildchens in den Vordergrund gerückt hat. Mayrhofer stand der Erotik sehr fern; es ist in dieser Hinsicht auf seine resignierten Gedichte „Erhebung" (II 107), „Vollmond" (II 119), auf Nr. 5 der „Nachtviolen" (II 214f.) und Nr. 3 der „Sermone" (II 247) hinzuweisen:

„Schlägt mein Herz nicht für die Menschheit,
Weil ein Weib mich nicht gebunden,
Weil mir ew'ge Himmelssterne
Lieber als zwei Augen sind?"

Wesentlich wertvoller sind Mayrhofers Naturstimmungen. Der Dichter war nicht nur ein leidenschaftlicher Freund der Natur, wie die Landschaftsschilderungen aus Oberösterreich zeigen[1], sondern die Natur wirkte belebend und aufhellend auf seine von der Großstadt umdüsterte Seele. Daher wirken selbst seine rein deskriptiven Naturbilder oft ergreifend, mehr natürlich noch jene, wo nach Matthissonscher Art zarte elegische Stimmungen hineinverwoben sind. „Leute, wie Mayrhofer", — sagt Gail — „vertragen die Beeinflussung durch fremdes Gefühlsleben nicht; so wird denn auch die Natur zur liebsten Freundin; sie ziehen aus dem Leben in der Natur lösende Gefühle". Nicht weniger als elf solcher Naturstimmungen hat Schubert komponiert: „Abschied„ („Lunz"), „Rückweg", „Abendlied der Fürstin", „Der Alpenjäger", „Wie Ulfru fischt", „Schlaflied", „Erlafsee", „Beim Winde", „Nachtviolenlied", „Abendstern", „Gondelfahrer".

[1] Feuchtersleben hat sie, a. a. O. S. 348—350, in extenso mitgeteilt. Man vergleiche mit der dort gegebenen Abendstimmung das nahe verwandte wunderbare Gedicht Leitners „Nächtliche Stille".

In zweiter Linie gehören die Naturstimmungen der — sämtlich von Schubert vertonten — Gedichte „Am Strom", „Auf der Donau", „Der Schiffer", „Der entsühnte Orest" auch hierher, nur daß hier Melancholie, Vergänglichkeitsgefühl, Trotz, Triumph dem Naturbilde das besondere Gepräge geben. Mayrhofer liebt besonders Bilder des Stromes, des Meeres und kommt damit einer besonderen Vorliebe Schuberts entgegen. („Auf dem Wasser zu singen", „Auf dem See", „Der Schiffer", „Meeresstille", „Der Taucher", „Gesang der Geister über den Wassern", „Am Meer", „Der Fluß", „Am See".) Es ist interessant, daß gerade mit einer Naturstimmung von Mayrhofer „Erlafsee" Schubert sich zuerst an die Öffentlichkeit wandte: 1818 erschien das Lied als Beilage zu Sartoris Malerischem Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Wien, bei Voll, IV. Jahrg.[1]. Die Schönheit dieser Naturbilder von Mayrhofer und Schubert ist besonders zu betonen: Das „Schlaflied" mit seiner, die „Feldeinsamkeit" von Allmers-Brahms vorwegnehmenden Naturruhe steht an erster Stelle: man beachte, wie Schubert hier den österreichisch-volkstümlichen Ton in der Melodik trifft. Das gilt auch von der entzückenden Figur, die das sanfte Kräuseln der Oberfläche des „Erlafsee" darstellt. In dem Liede „Abschied" (von Mayrhofer „Lunz" überschrieben) heißt der Untertitel „nach einer Wallfahrtsarie"; die Melodie ist notengetreu dem alten Wallfahrtsliede „Der Fried' unseres Herrn Jesu Christ" entnommen[2]. Zu Mayrhofers besten Leistungen gehört der „Gondelfahrer"; über der feinsinnigen Darstellung des auf dem Wasser ruhenden Mondesglanzes, die Schubert so vollendet in Töne kleidete, wird man die nachlässige Reimbildung, deren sich Mayrhofer allzu oft schuldig macht, gern vergessen. „Der Alpenjäger", „Beim Winde", das herrliche „Nachtviolenlied" seien noch besonders erwähnt. Das Gedicht „Waldhausen" („Abend") (II 111), eine der besten Leistungen Mayrhofers, hat Schubert nicht mehr kennen gelernt.

Nur kurz möchte ich die patriotischen Gedichte nennen: Der Strophen an Körner habe ich schon gedacht. „Die Gefühle" — sagt Feuchtersleben — „welche in der ewig denkwürdigen Kriegsepoche, die wir mitlebten, jeden Deutschen ergriffen, hatten sich zumeist unseres Freundes bemächtigt". Ihnen verdanken die Gedichte „Aufforderung" (II 50), „An die Deutschen 1813" (II 140), „Schlachtgefühl" (II 144) und „Am See" (I 6), das den Helden Herzog Leopold von Braunschweig feiert, ihre Existenz[3]. Nur das letztgenannte hat Schubert 1814 komponiert: es ist in seiner Mischung von Rezitativ und Arioso, in seinen etwas kunterbunten Modulationen als unreife Jugendarbeit zu bezeichnen: auch das Gedicht ganz ungeeignet für die Komposition.

Einige feine Trink- und Geselligkeitslieder liegen vor: die „Toaste" (II 88), „Genossen" (II 87), „Der Trank" (II 95), „Träumen und Trinken" (II 90)

---

[1] Vgl. Nottebohm, Thematisches Verzeichnis der Werke Schuberts, S. 12, Anm.

[2] Vgl. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, II, S. 197, Nr. 178. Es ist dies einer der sehr seltenen Fälle, wo Schubert fremde Melodien benutzt.

[3] Hierzu ist Ottenwalts herrliches Gedicht „An Klio" in den „Beyträgen zur Bildung für Jünglinge" II, S. 111 f. zu vergleichen, das mit den bezeichnenden Worten schließt:

Wende vor der räthselvollen Rolle
Unsrer Zeit den ernstgesenkten Blick:
Führe mich in jene thatenvolle
Herrliche Vergangenheit zurück.

und das von Schubert komponierte „Zum Punsche" (II 84). Diesen Geselligkeitsliedern, die von männlicher Kraft und Lebenswillen zeugen, reihe ich die satirischen Gedichte an: „Philistertum" (II 78), „In der Fläche" (II 73), „Glossen" (II 80), „Beherzigungen" (II 82) gehören dahin. Feuchtersleben spricht von „einem kaustischen Element in seinem Witze", von einer „gemütlichen Bitterkeit", für die er „eine Dichtungsform erfand, die er Sermone nannte, und in denen er ... seine Galle über das ausließ, was an uns gemein und für ihn verletzend war". Diese „Sermone" mit einem Prolog „Mephistopheles" (II 242 ff.) sind, für die Vertonung natürlich nicht in Betracht kommend, für den Menschen und Dichter in hohem Grade charakteristisch: ebenso die in diese Kategorie gehörenden „Letzte Mahnungsworte des Waldbruders" (II 251), in denen es heißt:

„Gib ihnen ja nicht verborg'ne Keime
Kräftige Wahrheit, — sondern Träume;
Ja nicht Rhythmus, — klingende Reime,
Ja nicht Tannen, — beschnittene Bäume ...
Ja nicht Leben, nein Manier; — —
Enthalte dich sorgsam der griechischen Form,
Sie ist zu nackt und fast enorm;
Das Kleine ist artig, das Artige werth,
Und unsere Schneider und Schnitte bewährt,
„Was fällt denn dem ehrlichen Johann ein,
Daß er Orest oder Memnon will sein?"
Ist uns der lustreiche Prater doch nah,
Türkische Musik und Feuerwerk da —

Diese Verse zeigen uns mit erschreckender Helligkeit die Fremdheit, mit der der Dichter, einem Hölderlin vergleichbar, in seiner Zeit stand. Sie zeigen uns, daß seine Vorliebe für die Antike, für die großen und heroischen Züge antiker Empfindungswelt in seinem tiefsten Wesen wurzelte, und daß daher all die Gedichte, die ich mit dem Sammelnamen „Antiker Welt sich nähernd" zusammenfassen möchte, im Gegensatz zu so vielen anderen Poeten nichts Artistisches, sondern das Ergebnis seiner Weltanschauung bedeuten. „Fahrt zum Hades", „Memnon", „Philoktet", „Antigone und Ödip", „Uraniens Flucht", „Iphigenia", „Atys", „Der landende Orest", „Der entsühnte Orest", „Der zürnenden Diana", sämtlich von Schubert komponiert, und mit wenigen Ausnahmen dichterisch und musikalisch bedeutend, sind da zu nennen. Und das bekannteste Gedicht dieser Kategorie „Fragment aus dem Äschylus" legt gleichzeitig von dieser seelischen Vertiefung in die antike Empfindungswelt und der Sprachgewalt des Dichters Zeugnis ab: Mayrhofers Übertragung aus den „Eumeniden" steht der Übertragung von Wilamowitz[1] ebenbürtig zur Seite, ist durch ihre größere Freiheit und Prägnanz vielleicht noch packender. Auch „Schiffers Nachtlied" (von Mayrhofer „Lied eines Schiffers an die Dioskuren" genannt)[2], auch der von Schubert nicht komponierte „Meeresfriede" (II 281) zeigen diesen Hang, das eigenste Gefühls-

[1] Griechische Tragödien, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. II, S. 177.

[2] Zu welchem man als fesselndes Gegenstück Schobers „Die Dioskuren" vergleichen wolle; Gedichte, a. a. O. S. 105 f.

leben mit der Antike zu identifizieren[1]. — Trotz der Begabung Mayrhofers für diese Objektivierung des Gefühlselements, die wir schon mehrfach zu betonen Gelegenheit hatten, sind übrigens auf dem Gebiet der Ballade keine Leistungen zu verzeichnen. Die einzige, „Liedesend", ist poetisch nicht wertvoll, ganz unter Uhlandschem Einflusse entstanden, und auch musikalisch nicht der Erwähnung wert. — Aber die kurze Betrachtung des antikisierenden Zuges führt uns nun auf die Gedichte, in denen, neben den Naturstimmungen, der Dichter sein Größtes und Eigenstes gegeben hat. Ich meine die Gedichte, in denen von Charaktergröße, Heroismus, vom Kampf gegen das Schicksal, von Zerrissenheit, Resignation, von Melancholie, Vereinsamung, von Sehnsucht nach einer besseren Welt, nach dem Tode die Rede ist. So vielgestaltig diese Motive erscheinen, sie lassen sich doch alle aus einem Grunde erklären; denn in diesem oben geschilderten Zuge zur heroischen Lebensauffassung ist ja der unüberbrückbare Gegensatz zur Gegenwart und damit jene Resignation und Todessehnsucht mitgegeben. Jener Zug zur Größe ist namentlich in vielen Gedichten der zweiten Sammlung „Im Sturm" (II 70), „Bedingungen", „Süd und Nord" (II 161), „In der Schmiede" (II 182), vor allem aber in „Geisterstimmen" (Nr. 10), in „Fluch", in „Das Höchste" zu ergreifendem Ausdruck gebracht.

Fluch (II. 177).

Oft zuckt mir durch den bangen Sinn
Ein Blitz mit glühend rothen Flammen, —
Und Nacht und Nebelqualm zusammen
Entweichen, und das Land wird grün.
O könnte ich den Lichtstrahl halten:
Mein Leben wäre dann geschlichtet,
Der Kampf, der es zerstört, gerichtet,
Und milde, tröstende Gestalten
Umschwebten mich! — Doch — wieder Nacht!
Und frisch erneuert sich die Schlacht.
So wälzen mich empörte Wogen
Zum wüsten Schlunde donnernd mit, —
Der Hoffnung milde Sterne logen,
Und, was ich fürchtete, geschieht.
So sei es denn! doch will ich ringen,
Bis meine letzte Kraft erlischt,
Mit meinem Blut den Boden düngen,
Den Boden, den mein Blut erfrischt;
Sei er gesegnet, sei verdammt!
Vergebens nicht hab' es geflammt!

Lob des Genius (II. 213).

Der Menschheit reine Urgestalten
Er spiegelt sie im Geiste ab;
Für ihn ist Sein ein ewig Werden, —
Kein Grenzpfahl, keine Zeit, kein Grab!

[1] Vgl. Bauer, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt 1909, S. 99.

Hemmt ihn, und seht, wie umso tiefer
Die schöpferische Glut entbrennt!
Und alle aufgewälzten Lasten
Verzehrt das freie Element.

Als Ziel dieses Kampfes mit dem Schicksal schwebt ihm der endliche Sieg des Geistes über die Welt vor. Immer wieder vernehmen wir dieses Bekenntnis zum All-Geiste, zum „Chaosordner, Schicksalslenker". Diese Suprematie des Geistes kündet das Gedicht „Der schützende Ring" (II 169), die göttliche Idee ist das Reale, während die Naturgewalten der Erde beständig Untergang drohen. In „Lösung" (II 170) heißt es:

O ernste Lust des Geisterlebens!
Die Erde ringt mit dir vergebens, —
Du singst, und gießest deinen Frieden
Auf ihn, den Erdenglück gemieden.

Und damit sind wir an dem Punkte von Mayrhofers Leben angelangt, der seine künstlerische (und menschliche) Isolierung bedingt. Gewiß: in seinem bemerkenswerten Gedicht „Goethe" (II 109) preist der Dichter das ruhige, abgeklärte Schauen, das Sich mit dem All Eins wissen. Er selbst aber ist von dem pantheistischen Natur- und Weltgefühl weit entfernt, und zwar infolge der überintensiven Hingabe an das Abstrakt-Geistige. Diese Hingabe, die mehr von der Liebe zur philosophischen Spekulation als zum lebendigen, warmen Leben zeugt, mußte zu einer Erstarrung des Emotionalen führen, die sich denn auch fortschreitend in seinen Gedichten feststellen läßt. An die Stelle der Freundschaft, der Liebe, treten Allgefühle, wenn ich so sagen darf. Der Dichter formuliert es sehr präzis: „Erhebung" (II 107):

„Das Herz, das einst jubelnd
Für Freundschaft geglüht,
Das Herz, das voll Sehnsucht
Für Eine gelebt —
Es hat sich erweitert:
Nun ruhen in ihm
Die Sterne, die Welten,
Die Ströme und Meere
Und alle Geschlechter
In Liebe vereint.
Drum hab' ich gewonnen
Und preise mein Glück!

Die aus dieser Geisteshaltung sich ergebende Resignation, wie sie in den Gedichten „Trost" (II 164), in dem Zyklus „Geisterstimmen" (II 208 ff.), in den von Schubert komponierten „Sternennächte" und „Der Sieg", und in vielen anderen zum Ausdruck kommt, führt zu den ergreifenden Gedichten der Melancholie und Vereinsamung, von denen ich außer den von Schubert vertonten „Am Strom", „Auf der Donau", „Einsamkeit", „Sehnsucht" noch das unsäglich rührende „Die erstarrte Amsel" (II 150) nenne. Diese Gedichte durchzieht ein Gefühl des sich in dieser Welt nicht Zurechtfindens, aber niemals in sentimentaler oder weichlicher Art, sondern starr, oft

schroff. Löst sich dann aber diese Starrheit in den Gedichten, welche die Sehnsucht nach einer besseren Welt („Den Himmlischen" [II 38], „Der Barde unter Felsen" [JI 33], „Am Echo" [II 49], „Lösung" [II 170], „Die Wolken [II 157], die Sehnsucht nach dem Tode behandeln, so stehen wir vor Leistungen, die auch die begabtesten Lyriker, selbst Lenau nicht, übertroffen haben. Hier hat denn auch Schubert mächtig eingegriffen und ich brauche nur „Fahrt zum Hades", „Memnon", „An die Freunde", „Nachtstück", „Freywilliges Versinken", „Auflösung" zu nennen, um in diesen beiderseitigen Meisterwerken den Höhepunkt Mayrhoferscher Lyrik, das Endergebnis seines Erdenwallens zu fixieren und einen Dichter zu bezeichnen, der, ähnlich wie Kleist, an sich selbst zerbrach: hätte die Natur diese Atome ein klein wenig anders angeordnet, so würde Mayrhofer heute vor Schober, Leitner, Seidl, vielleicht neben Grillparzer[1] genannt. So ist es ihm nur gegeben

„weit von diesem nichtigen Getriebe
Aus Sphären edler Freyheit, reiner Liebe
Ein bleicher stiller Stern herabzuscheinen".

Es ist noch einiges über die Einflüsse auf Mayrhofers geistige Entwicklung zu sagen. Körners gedachte ich schon: Feuchtersleben nennt noch Meyern, den Verfasser von „Dya-Na-Sore"[2], Salvandy, Feßler[3], den Verfasser der prachtvollen, von reinstem Idealismus erfüllten Selbstbiographie, die man auch heute noch mit Begeisterung liest, ferner Herder, „seinen eigentlichen Vater und Bruder im Geiste", und Goethe, von dem Mayrhofer besonders „Pandora", „Die Wahlverwandtschaften", „Den Westöstlichen Diwan", die „Wanderjahre" liebte. Goethes Einfluß zeigt sich in den sämtlich der zweiten Sammlung angehörigen Gedichten: „Im Sturm", das an den „Eislauf", „Der Wandernde", das an „Grenzen der Menschheit", „Müssen und Sollen", das an „Beherzigung" (bis zu wörtlicher Anlehnung) anklingt: auch „Philistertum", „Trost der Trennung", „Geisterstimmen", „Strahlen aus Osten", sowie die satirischen, nach Art der Walpurgisnacht-Vierzeiler verschiedenen Personen in den Mund gelegten „Sinnsprüche" sind auf Goethes Einwirkung zurückzuführen. Mayrhofer sandte ein Exemplar seiner Gedichtsammlung an Goethe: ich bringe das Begleitschreiben hier erstmalig zum Abdruck[4]:

Eure Excellenz!

Ich wage, Eurer Excellenz diese Versuche ehrfurchtsvoll zu überreichen.

Das Gefühl, nur eine geringe Gabe darzubringen, schüchterte mich ein; aber die Dankbarkeit ermuthigte mich. Denn Eurer Excellenz Schriften schulde ich die schönsten Stunden,

[1] Der Mayrhofers Gedichte in den Studien zur Literaturgeschichte einem unbegreiflich harten und ungerechten Urteil unterzieht, das gewiß die Hauptschuld an der Verkennung des Dichters trägt. Erst Scheibler (Musikbuch für Österreich V, 1908 und „Die Musik VI, Heft 8), v. Komorzynski, a. a. O., 1909, und Bauer, a. a. O., 1909 sind mit Nachdruck für Mayrhofers dichterische Bedeutung wieder eingetreten.

[2] Vgl. Kürschner, Deutsche Nationalliteratur, Bd. 137, wo ein Bruchstück dieses unglaublich reizlosen, eintönigen, einst so gefeierten Werkes mitgeteilt ist.

[3] Dr. Feßlers Rückblicke auf seine siebzigjährige Pilgerschaft. Ein Nachlaß an seine Freunde und an seine Feinde. Breslau, bei Wilhelm Gottlieb Korn. 1824.

[4] Ich verdanke die Abschrift aus dem Goethe-Schiller-Archiv in Weimar der Güte der Herren Professoren Dr. Hans Merian-Genast und Dr. Max Hecker.

die Aufregung und Richtung meiner Dichtkraft. Möge der Beseeler der deutschen Lyrik die Nachklänge eines Österreichers nicht verschmähen!

Eurer Excellenz
ergebenster Diener
Wien, 20. October 1824. Joh. Mayrhofer.

Auch Schiller hat stark auf Mayrhofers Empfinden und Ausdruck gewirkt; das antikisierende Moment in den lyrischen Gedichten, das oben so ausführlich behandelt wurde, geht zweifellos auf Schiller zurück. Das „Trinklied" (II 85), der „Meeresfriede" (II 281) sind metrisch auf Schillers „Hoffnung", „Das Höchste" (II 147), auf die Chöre in der „Braut von Messina", die „Verständigung" auf Schillers „Die Ideale" zurückzuführen. Ganz unzweifelhaft hat Mayrhofer Schubert nachdrücklich auf Schiller und Goethe hingewiesen: das Jahr 1817, das Hauptjahr der Mayrhoferlieder Schuberts, weist zwischen „Iphigenie" und „Atys" (Sept. 1817) die „Gruppe aus dem Tartarus" (Sept. 1817) und „Elysium" (Sept. 1817), nach „Erlafsee" (Sept. 1817) „Der Alpenjäger", „Der Kampf", „Thekla eine Geisterstimme" auf. Ähnliches ist für die Zeit 1819—1821, die Zeit des Zusammenwohnens der Freunde, festzustellen. An „An die Freunde" (März 1819) schließen sich „Sehnsucht", „Hoffnung", „Der Jüngling am Bache", an das „Nachtstück" (Oktober 1819), „Die Liebende schreibt", „Prometheus" (Okt. 1819) „Die Götter Griechenlands" (Nov. 1819): in unmittelbarer Nachbarschaft von „Orest auf Tauris", „Der entsühnte Orest", „Freywilliges Versinken", „Sehnsucht", „Der zürnenden Diana" (3. Sept. bis 1. Dez. 1820) stehen: „Versunken", „Geheimes", „Grenzen der Menschheit", „Mignon" (I, II), „Suleika" (I, II) (Anfang 1821). Das ist natürlich kein Zufall, sondern das Ergebnis eines wundervollen gegenseitigen Sich-Anregens und Sich-Vertiefens in die Gedichte Schillers und Goethes. Und damit komme ich auf den eigentlichen Ausgangspunkt dieser Abhandlung, auf Mayrhofers Verhältnis zu Schubert zurück. Die Liebe zur Tonkunst spielt bei dem Dichter eine bedeutsame Rolle. Spaun berichtet ausführlich über seinen Gesang, sein Gitarrespiel, über seine Liebe zu Mozarts Zauberflöte. „Mayrhofer sagte oft, er finde sein Leben durch die herrlichen Lieder Schuberts verschönert, und seine eigenen Gedichte gefielen ihm erst, wenn sie Schubert in Musik gesetzt"[1].

In Mayrhofers Gedichten ist mehrfach von Musik die Rede: ich erwähne „Befriedigung" (II 32), „Den Manen Beethovens" (II 61)[2], den wunderschönen „Vorruf" (II 94), wo die „liebsten Melodien" eine Brücke über des Lebens Mühsal schlagen,

„Myrthen bilden das Geländer,
Wie auch Knospen heller Rosen,
Und als Schmetterlinge kosen
Träume um die blühenden Ränder".

In dem Zyklus „Geisterstimmen", Nr. 6 und 7, träumt Mayrhofer von einer Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik. Die Stelle gehört zu dem Schönsten, das der Dichter geschaffen:

[1] Grillparzer-Jahrbuch VIII, S. 295.
[2] Abgedruckt bei Komorzynski a. a. O.

„Ein Zeichen, daß wir einst schon waren,
Bist du, geheimnisvoll, Musik!
Die aetherreinen, ewig klaren
Gestalten bringst du uns zurück.
Wir sahn sie schon! doch nicht hienieden —
Sie sind uns tiefer eingeprägt:
Sie künden einen stillen Frieden,
Der uns das Innerste bewegt".

An Schubert hat der Dichter eine Reihe von Gedichten gerichtet:

1. „An Franz" (II 43). Dies Gedicht ist ein Zyklus dreier Einzelgedichte,
   a) Du liebst mich, tief hab' ich's empfunden.
   b) Fels auf Felsen hingewälzet (schon in I 178 gedruckt, mit dem Titel „Heliopolis", und von Schubert komponiert,
   c) Es rinnt die Quelle.
2. „Geheimnis. An Franz Schubert" (II 9). Von Schubert komponiert.
3. „Nachgefühl an Franz Schubert. 19. November 1828". (II 151.) Dieses lautet:

Von eines Birnbaums Zweige
Da sang ein Vögelein:
Der Herbst, er geht zur Neige,
Es muß geschieden sein!
Ich flattre von hinnen
Zu wolkigen Zinnen,
Weit über das Meer;
Die Winde von Norden,
Sie wüthen und morden
Hier alles umher!
Drum eil' ich zu Auen,
Wo unter dem lauen
Gekose der Lüfte
Mich segnende Düfte
Und Blüten erfreun;
Wo ewige Lenze
Nie welkende Kränze
Verschwenderisch streun!
Wie will ich dort singen,
Wie soll es nicht klingen
Mein friedliches Lied, —
Wenn jubelnd die Seele
Aus schwellender Kehle
Verstandener zieht!
Ihr leuchtenden Sonnen,
Ich fliege zu Euch!

Das weitaus wertvollste Erinnerungsblatt aber, das der Dichter dem Freunde gewidmet hat, sind seine „Erinnerungen an Franz Schubert". Sie erschienen zuerst in Hormayrs „Neues Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst" 1829, I. Jahrgang (bzw. XX. des Gesamtarchivs), S. 121—123, datiert vom

23. Februar 1829; später auch als Separatdruck[1]. Kreißle[2], Feuchtersleben[3] haben diese Erinnerungen im Auszuge mitgeteilt, weswegen ich hier aus Gründen der Raumbeschränkung mich auf die Stellen beschränken muß, die dort nicht wiedergegeben, aber von größter Bedeutung sind. Abgesehen von der Einleitung des Aufsatzes, die Bemerkungen über das Lied und seine ästhetische Bedeutung enthält, kommt vor allem folgendes in Betracht: „Wenn man mit gutem Rechte über die Fülle der Melodien erstaunt, die er erfunden, so steigert sich dieses Erstaunen durch die Scharfsinnigkeit, die Sicherheit und das Glück, womit er in das Wesen der Texte und, ich möchte sagen, in die Eigentümlichkeit der Dichter eindrang. Wie verschieden und doch wie charakteristisch sind Goethe, Schiller, Müller, Rückert, Schlegel, Scott, Schulze u. a. gehalten! Manche Gedichte klären sich erst durch seine Töne auf, wie Lieder aus Wilhelm Meister, Memnon, Schwager Kronos, Ganymed, Auf dem See[4]. Die Melodie beginnt mit dem innigen Ausdruck jener Entzückung und Erfrischung, die der Empfängliche aus der Natur saugt. Die Töne wachsen und schwellen an, denn wolkige Berge zeigen sich in ihrer Erhabenheit. Mit sicherer Hand wird der Übergang von der äußeren Beschauung zur inneren ausgeführt; holde Träume dringen an, entschlossen werden sie weggewiesen; denn ‚auch hier ist Lieb' und Leben'. Hierin aber liegt der Aufschluß des Gedichtes, den sich der Tonsetzer meisterlich angeeignet. Mit dem Dichter wetteifernd, malt er nun zart und liebevoll die Naturerscheinungen. Das Erhabene, wie der Aufschluß des Gedichts, wird nach dem schönen Vorrecht des Tonsatzes wiederholt, und unter den gegebenen Erscheinungen am meisten hervorgehoben die schwebenden Sterne, die auf dem Gewässer blinken. Mit dem Höchsten verklingt das Lied".

Vergleicht man diese Analyse Mayrhofers mit der Schubertschen Komposition des Goetheliedes, so kann man nicht genug erstaunen über die Feinsinnigkeit des Urteils, über die eminente Gabe, Dichterwort und Musik gegeneinander abzuwägen, über das intuitive Erfassen des Wesentlichen und Besonderen der Kunst Schuberts. Wirklich, in diesen Worten steckt mehr Verständnis für diese Liedkunst, als in vielen zeitgenössischen und späteren Auslassungen hierüber; und man braucht nur die namenlos philiströsen Besprechungen Schubertscher Lieder in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung"[5] dagegen zu halten, um die alte Goethesche Wahrheit, daß nur dem Künstler sich der Künstler ganz erschließe, bestätigt zu finden. Es ist ein Jammer, aus solcher Feder nicht mehr über Schubert zu besitzen! Die „Erinnerungen" schließen mit den Worten: „Mir war und bleibt Franz Schubert ein Genius, welcher mich mit angemessenen Melodien durch das Leben, bewegt und ruhig, wandelbar und rätselvoll, düster und licht, wie es ist, treulich geleitet." —

Schubert widmete Mayrhofer von den siebenundvierzig Liedern, die er von ihm

[1] Ich verdanke ihn der Güte des Herrn O. E. Deutsch in Wien.
[2] Kreißle, Franz Schubert, Wien 1865, S. 47—48.
[3] Feuchtersleben, a. a. O., S. 342—344 und S. 345.
[4] Auf dies letztgenannte Goethelied bezieht sich die ganze folgende Analyse Mayrhofers.
[5] Jahrgang 26 (1824), Sp. 425—428,
" 28 (1826), Sp. 480,
" 29 (1827), Sp. 291,
" 30 (1828), Sp. 837—842,
" 31 (1829), Sp. 653—662 („Winterreise", Schwanengesang").

komponierte, die drei aus op. 21: „Auf der Donau", „Der Schiffer", „Wie Ulfru fischt". Sie sind „dem Verfasser der Gedichte gewidmet von seinem Freunde Franz Schubert". Über die zeitliche Verteilung der Lieder, ihre Stellung in den beiden Gedichtsammlungen und in den Breitkopf & Härtelschen und Petersschen Ausgaben gibt der Anhang Aufschluß. Kurz sei auf die Komposition des „Gondelfahrer" für vier Männerstimmen mit Pianoforte, op. 28[1], ebenfalls, wie das gleichnamige Lied im März 1824 entstanden, hingewiesen. Sie stimmt rhythmisch und melodisch mit dem Liede garnicht überein, weist aber genau denselben Modulationsplan auf, was für die Art des harmonischen Grundempfindens Schuberts sehr bedeutsam erscheint.

Bekanntlich ist Mayrhofer auch zweimal als Textdichter für Schubert tätig gewesen. Das Singspiel „Die beiden Freunde von Salamanka" (1815)[2] und das Opernfragment „Adrast" (höchstwahrscheinlich auch 1815)[3] liegen in Partitur vor. Das Textbuch des Singspiels ist verloren gegangen, aber an der Hand der Gesangsnummern mit leichter Mühe zu rekonstruieren. Schon Kreißle hat eine kurze Inhaltsübersicht gegeben[4], nach ihm J. N. Fuchs[5]. Jeder leidlich geschickte Regisseur könnte den Dialog ergänzen. Es handelt sich um eine jener beliebten, durch Überfall, Entführungsversuch usw. gewürzten Liebes- bzw. Heiratsgeschichten, an denen Singspiel und komische Oper so überreich sind, und bei denen nur die Zahl, nicht der Charakter der „Sich Kriegenden" variiert. Schablone — kein Leben. An manchen Stellen, namentlich des zweiten Aktes, merkt man, daß kein Routinier, sondern ein Dichter die Verse verfaßt hat: ich nenne das Lied der beiden Guerillas, das satirische Blumenliebeslied des Grafen, das Schäferlied und die Romanze: auch die humorvollen Partien sind zum Teil sehr gelungen. (Finale II). Im Ganzen ist aber trotz liebenswürdiger Einzelheiten das Singspiel keine stark dichterische Leistung: immerhin ist es wünschenswert, sich die einzelnen Nummern gründlich anzusehen, ehe man das Ganze kurzer Hand verwirft. Über Schuberts Musik wird an anderer Stelle zu sprechen sein: Mozarts Geist schwebt über der Ouvertüre wie über vielen Einzelheiten der Melodik (Nr. 1 Allegro giusto, Nr. 2 Arie usf.) und über der Instrumentierung. Höhepunkte des zweiten Aktes sind der Winzerchor, das Schäferlied-Duett und die Romanze. Aber auch die Ensemblesätze bergen eine Fülle köstlicher Einfälle.

Im „Adrast", auf dessen Stoff Mayrhofer durch seine Herodotstudien (s. o.) geführt wurde, handelt es sich um die Erzählung von dem Lyderkönig Krösus, dem ein Traum den Tod seines Sohnes Atys durch einen Lanzenwurf verkündet. Der phrygische Königssohn Adrast, der eines Totschlags wegen aus seiner Heimat an den Hof des Krösus geflohen ist, wird von diesem feierlich entsühnt und wie ein zweiter Sohn liebreich aufgenommen. Er wird vom Könige auf den Hilferuf der Myser in deren Land entsandt, um einen furchtbaren, alles verheerenden Eber zu erlegen. Atys, der den Adrast gegen des Vaters Willen begleitet, wird auf der Eberjagd durch unglücklichen Zufall von des Freundes Lanze durchbohrt. So erfüllt sich des Königs Traum. Der verzweifelte Adrast will sterben, bietet sein Leben dem Könige; dieser

[1] G.-A. Serie XVI, Nr. 9. Vgl. die Bemerkungen von Dahms, a. a. O., S. 259.
[2] G.-A. Serie XV, Bd. II, Nr. 4.
[3] G.-A. Serie XV, Bd. VII, Nr. 14.
[4] a. a. O., S. 72—75. Vgl. auch Reißmann, Franz Schubert, S. 88.
[5] J. N. Fuchs, Vorwort zur Partitur der G.-A., a. a. O., S. 170.

weist das Sühnopfer zurück und schickt Adrast auf immer in die Verbannung. Der Stoff gibt die Möglichkeit zu wirksamer dramatischer Gestaltung; aber man erkennt, daß Mayrhofer solcher Gestaltung fern stand. Merkwürdigerweise hat er hier viel ungeschicktere Verse gemacht als in dem Singspiel: also besserer Stoff, schlechtere Ausführung. Sonst ein Meister antikisierender Ausdrucksweise, hat er hier allerlei schwächliche Lyrismen eingestreut, die sehr störend wirken, so, wenn Adrast vor der Jagd den Atys apostrophiert:

Atys, wenn dich Kummer quält,
Nimmer werd' er mir verhehlt,
Und was du an Wonne hast,
Theile redlich mit Adrast.

Musikalisch fällt die starke Heranziehung des Männerchors auf. (Hirten, Myser.) Bedeutend ist die Erzählung der Myser von den Schreckniſſen des Ebers (vier Solostimmen und Chor); dramatisch hebe ich an erster Stelle das Akkompagnato des Krösus (Nr. 2) und das Rezitativ (Nr. 5) nach dem Tode des Atys sowie den ganz wunderbaren Trauermarsch (Nr. 4) hervor, in dem schon der langsame Satz des Esdur-Trio anklingt. Das herrliche Stück beruht auf der Echowirkung, die durch abwechselnden Eintritt tiefer und hoher Bläsergruppen zustande kommt. Nur in einer Coda tritt, als wehmütiger Ausklang im zartesten ppp, der Streichkörper an die Stelle der dreizehn Bläser[1].

Zum Schlusse noch ein Wort über den Prosaschriftsteller Mayrhofer. Der Dichter war, außer an den oben besprochenen „Beyträgen zur Bildung für Jünglinge" Mitarbeiter an „Hormayrs Archiv" (s. o.), an den „Österreichischen Jahrbüchern für Literatur" und nach Wurzbach[2] auch an dem „Konversationsblatt". (Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung, Wien 1819—1821.)

I. In Hormayrs Archiv findet sich:

1. Jahrg. IX. 1818 Nr. 73 und 74 S. 285—289: „Kunigunde". Dieser Aufsatz ist identisch mit dem in den „Beyträgen zur Bildg. f. Jünglinge".
2. Jahrgang XX, bzw. I des „Neuen" Archivs, Nr. 16 S. 121—123. 1829. „Erinnerung an Franz Schubert" (s. o.)
3. „Österr. Archiv" (Forts. des „Archivs" und des „Neuen Archivs") 1831, Nr. 46 Seite 184:
   „Geographische Skizze der Stadt Steyer." Nr. 48 S. 189.
   „Schreiben Ferdinands I. an seine Söhne vom Jahre 1547", mit einer Einleitung von M. Nr. 67 S. 266.
   „Lazar Schwendi". Historischer Aufsatz, in welchem M. Stellen aus dessen Denkschriften mitteilt, und sagt, daß er schon seit Jahren Material zu dessen Biographie sammle.
4. „Österreichische Zeitschrift" (abermalige Fortsetzung des Archivs). 1836.

[1] In der Anordnung der sieben Nummern in der G.-A. liegt wohl ein Irrtum vor: Nr. 6 und 7, Arien und Rezitativ des Adrast am Lager des Atys sind vor Nr. 4 und 5 (Trauermarsch und Schlußszene zwischen Krösus und Adrast) zu setzen.

[2] Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich XVII.

In der Nr. 50, 51, 52 teilt Feuchtersleben „aus einer in seinem Besitze befindlichen Handschrift" Mayrhofers einen Aufsatz mit:

„Kunigunde, Kaiser Friedrichs IV. Tochter".[1]

II. In den „Österreichischen Jahrbüchern für Literatur" habe ich bisher nichts von Mayrhofer gefunden: das Universalregister der Jahrbücher weist nur die Namen der Besprochenen, nicht der Besprechenden auf: dasselbe tun die Teilregister am Schlusse jedes vierten Quartals.

III. Das „Konversationsblatt" habe ich noch nicht einsehen können. Ich beabsichtige später über die noch nicht aufgefundenen Arbeiten zu berichten.

Die Wertschätzung Mayrhofers seitens zeitgenössischer Künstler und Schriftsteller sei durch wenige Bemerkungen ergänzt. Feuchtersleben hat dem Dichter nicht nur in Prosa[2] und durch die Herausgabe seiner Werke, sondern auch durch eine Reihe von Gedichten gehuldigt: zwei Sonette „Den Manen des Dichters" stehen am Schlusse seiner biographischen Würdigung,[3] zwei weitere Gedichte „Nachruf an Mayrhofer 1837" und „Requieskat. Ebenfalls dem Andenken Mayrhofers gewidmet." finden sich in seinen Werken[4]. Der Sonette von Senn habe ich schon oben gedacht. Bauernfeld hat den Dichter humorvoll charakterisierend besungen[5]. Franz von Schober hat zwei besonders wertvolle Gedichte an und auf Mayrhofer verfaßt[6]: das erste lautet „An J. Mayrhofer nach Linz"; das zweite: „Johann Mayrhofer" (Sonett) möge diesen Aufsatz bedeutsam schließen:

Ich suchte mir — mein Sinn war trüb umfangen,
Den ödsten Pfad, wo halbvermorschte Zäune
Kaum Lebensspuren wiesen. Blaß im Scheine
Des vollen Monds, der eben aufgegangen,

Lag still die Welt — nur schrille Heimchen sangen.
Fahl schimmernd durch die Nesseln, Dornen, Steine,
Verriethen klagend menschliche Gebeine
Daß Jemand hier ein Grab — nicht Ruh empfangen.

Für einen zweiten Gast war's wohl erneuet,
Und was dem Ersten Liebe mitgegeben,
Sein Totenschmuck, die Spende treuer Seelen,

Lag mit den Knochen nun umhergestreuet;
Mich triebs, den unscheinbaren aufzuheben —
Und sieh! es waren köstliche Juwelen.

[1] Die Mitteilungen unter 3) und 4) verdanke ich der Güte des Herrn Dr. O. E. Deutsch.

[2] Außer in der eingangs zitierten Biographie, die die Gedichtausgabe einleitet und in den Werken Feuchterslebens abgedruckt ist, noch: „Erinnerungen an Johann Mayrhofer" in Schumacher, Lebensbilder aus Österreich. Wien 1843, S. 99 und hiermit identisch: „Biographische Skizze Mayrhofers" in: Sonntagsblätter, III. Jahrgang, Wien 1844, S. 134.

[3] In der Hesseschen Ausgabe fehlen leider diese schönen Verse.

[4] Ausgewählte Werke a. a. O., S. 64, 65.

[5] Abgedruckt bei Kreißle, S. 50; s. a. Heuberger, S. 26; vgl. ferner: A. Nathansky, „Bauernfeld und Schubert", Wien: C. Fromme, 1906.

[6] Schober, Gedichte, a. a. O., S. 113 u. 205. Vgl. ferner Anton Weiß, „Franz von Schober" usw. in „Jahresberichte des Schubertbundes", Jahrg. 44, Wien 1906, K. Vetter in Kommission.

Anhang I.

Ein Punkt bleibt hier zu besprechen, über den sich volle Klarheit noch nicht hat erzielen lassen. Sehr zahlreich sind die Abweichungen der gedruckten Liedertexte von dem Wortlaut der Mayrhoferschen Gedichtsammlungen. Der Revisionsbericht der Gesamtausgabe gibt uns hier keinen Aufschluß. Möglicherweise hat Mayrhofer selbst für die Ausgabe von 1824 viele Änderungen vorgenommen, denn die letzten vier Lieder, die Schubert komponierte (März 1824), sind merkwürdiger Weise bis auf ein einziges Wort ohne jede Abweichung. Dagegen spricht, daß auch die Gedichte, die erst in der Ausgabe von 1843 erschienen und von Schubert vertont wurden (Nr. 8, 12, 26, 36, 195 meines Verzeichnisses) besonders starke Divergenzen aufweisen. Haben also die Verleger geändert? Das käme in erster Linie für die aus Schuberts Nachlaß herausgegebenen Lieder in Frage. Für zwei derselben, „Philoktet" und „Freywilliges Versinken" hat Nottebohm musikalische Veränderungen erwiesen[1]: Textänderungen wären ebenso wahrscheinlich. Dagegen spricht aber, daß gerade auch bei Liedern der Originalausgabe (Nr. 23, 17, 26, 28 meines Verzeichnisses) viele Änderungen vorliegen. Die dritte Möglichkeit ist die, daß Schubert aus musikalischen Gründen geändert hat; hierher gehören etwa folgende Stellen: Nr. 27 „Atys" fehlen die Worte: „so seufzt der Knabe"; ebenso vier Gedichtstrophen. In Nr. 34 „Nachtstück" stellt Schubert Strophenzeilen zu zwei neugebildeten Strophen um. In Nr. 40 „Nachtviolen" fehlen drei Gedichtzeilen, in Nr. 31 „Beim Winde" wiederholt Schubert Gedichtzeile 1—10. Solche Wiederholungen sind bei ihm etwas Häufiges: auch Weglassungen und Umstellungen sind ihm ohne weiteres zuzuschreiben. Und dennoch bleibt noch eine so ungeheure Zahl von Textabweichungen übrig, die teils Nivellierungen von Härten und charakteristischen Sonderbarkeiten des Dichters, (Nr. 1, 3, 9, 17, 23, 34) teils hierdurch erzeugte Verschlechterungen des Ausdrucks und der Klangwirkung (Nr. 26, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 41) darstellen, daß eine erschöpfende Klarstellung noch nicht möglich ist. Ich behalte mir vor, im Schlußbande meines Schubertwerkes in dem Kapitel „Schuberts Textbehandlung" hierauf zurückzukommen.

[1] Nottebohm, Thematisches Verzeichnis S. 172.

Anhang II.

Titel des Gedichtes Titel des Dichters (abweichender Titel der G.-A.)	Mayrhofer Gedichte 1. Ausg.	 2. Ausg.	Komponiert	Schuberts Werke, Gesamt-Ausgabe. Serie XX. Bd., S. u. Nr.	Peters Bd. u. Seite
1. Am See	6		Dez. 1814	I, 210, 36	VII 42
2. Liane	10		Okt. 1815	III, 165, 170	—
3. Augenlied	59		1815	III, 168, 171	VI 80
4. Fragment aus dem Äschylos (Eumeniden) 2 Fassungen	in keiner Ausg.		Juni 1816	IV, 128/31, 236	V 78
5. Liedesend. Ballade	40		Sept. 1816	IV, 159, 249	V 139
6. Lunz. (Abschied. Nach einer Wallfahrtsarie.)	15		Sept. 1816	IV, 176, 251	VII 18
7. Rückweg	24		Sept. 1816	IV, 178, 252	—
8. Alte Liebe. (Alte Liebe rostet nie)		98	Sept. 1816	IV, 180, 253	—
9. Der Hirt	11		1816	IV, 220, 267	—
10. Schiffers Nachtlied (Lied eines Schiffers an die Dioskuren)	183		1816	IV, 221, 268	I 250 III 32
11. Geheimnis. An Franz Schubert	9		Okt. 1816	IV, 223, 269	VII 46
12. Zum Punsche		84	Okt. 1816	IV, 226, 270	VI 42
13. Abendlied der Fürstin	36		Nov. 1816	IV, 227, 271	—
14. Alpenjäger (Der Alpenjäger). 2 Fassungen	107		Jan. 1817	V, 16/12, 295	II 35
15. Wie Ulfru fischt. M. gewidmet vom Komponisten	42		Jan. 1817	V, 18, 296	IV 16
16. Fahrt zum Hades	155		Jan. 1817	V, 20, 297	V 94
17. Schlaflied	47		Jan. 1817	V, 24, 298	II 66
18. Am Strome	78		März 1817	V, 54, 306	II 25
19. Philoktet	152		März 1817	V, 56, 307	V 45
20. Memnon	160		März 1817	V, 59, 308	III 4
21. Antigone und Ödip	163		März 1817	V. 62, 309	IV 3
22. Auf der Donau. M. gewidmet vom Komponisten	18		April 1817	V, 92, 317	IV 14
23. Schiffer. (Der Schiffer.) M. gewidmet vom Komponisten	106		April 1817	V, 95, 318	II 52
24. Uraniens Flucht	169		April 1817	V, 99, 319	—
25. Nach einem Gewitter	28		Mai 1817	V, 116, 320	—
26. Iphigenia		287	Juli 1817	V, 127, 325	IV 97
27. Arys	156		Sept. 1817	V, 159, 330	V 124
28 Erlafsee	94		Sept. 1817	V, 164, 331	II 19
29. Einsamkeit	135		Juli 1818	V, 196, 339	V 175
30. An die Freunde	50		März 1819	VI, 20, 356	VI 28
31. Beim Winde	118		Okt. 1819	VI, 54, 365	V 129
32. Sternennächte	141		Okt. 1819	V, 58, 366	VI 88
33. Trost	in keiner Ausg.		Okt. 1819	VI, 60, 367	VI 38
34. Nachtstück	12		Okt. 1819	VI, 62, 368	II 82
35. Der landende Orest (Orest auf Tauris)	159		Sept. 1820	VI, 118, 382	V 40
36. Der entsühnte Orest		288	Sept. 1820	VI, 121, 383	V 42
37. Freiwilliges Versinken	175		Sept. 1820	VI, 124, 384	V 47
38. Sehnsucht	100		1819/20	VI, 130, 386	II 22
39. Der zürnenden Diana. 2 Fassungen	158		Dez. 1820	VI, 133/41, 387	II 75
40. Nachtviolenlied (Nachtviolen)	121		April 1822	VII, 6, 403	VII 60
41. Heliopolis I. (Aus Heliopolis I)		195	April? 1822	VII, 8, 404	III 33
42. Im Hochgebirge. (Aus Heliopolis II)	178	44	April 1822	VII, 10, 405	III 204
43. Der Sieg	64		März 1824	VIII, 16, 458	V 122
44. Abendstern	96		März 1824	VIII, 18, 459	V 133
45. Auflösung	122		März 1824	VIII, 20, 460	V 196
46. Gondelfahrer	112		März 1824	VIII. 26, 461	—
47. Über allen Zauber Liebe (als Komp.-Fragment)	53		?	X, 123, 599	—

Bach-Reger-Fest in Heidelberg

Von

Karl Hasse, Tübingen

In den letzten Jahren Wolfrums sah Heidelberg schon ein Bach-Reger-Fest, und so stellten sich Vergleiche zwischen damals und jetzt von selbst ein. Neu war die starke Betonung musikwissenschaftlicher Grundsätze und die im Programmbuch erhobene Forderung, sich auf sie einzustellen. Wolfrum stand auf dem Standpunkte, daß jede Zeit ihren eigenen Bach zu geben habe, und auf gewohnten Klang Rücksicht zu nehmen sei bei der Wiedergabe seiner Werke. Die heutige Zeit hat begonnen, sich auf den alten, „historischen" Klang stärker zu besinnen. Daneben wird auch jetzt der Stilunterschied zwischen Bach und den Späteren hervorgehoben. Das Programmbuch forderte eine neue Einstellung als unerläßlich zum Verständnis Bachs. Im Zusammenhang damit unterstrich es bei der Besprechung des Verhältnisses von Reger zu Bach sehr stark das Trennende in stilistischer Beziehung, stellte Regers eigene Meinung darüber als irrig hin, und bezweifelte sogar, daß Reger als Kind des 19. Jahrhunderts Verständnis gehabt haben könnte für die religiöse Mystik Bachs. Ob das von Wolfrum her mit Bach zum Teil noch innig verbundene Publikum, das auch über Regers Bach bisher wohl andrer Meinung war, sich den angedeuteten kritischen Standpunkt zu eigen gemacht hat, konnte im Verlauf des Festes natürlich nicht festgestellt werden. Ein Kirchenkonzert hätte vielleicht allerdings die religiösen Fäden, die von Bach zu Reger gehen, deutlicher aufgezeigt, als es in den Saalkonzerten möglich war. Bachs wie Regers religiöse Mystik konnte auf dem Fest so nicht zur vollen Auswirkung kommen. Die intime Kantate Bachs für Baß: „Ich habe genug" stand zwischen Monumentalwerken Regers, andere seiner Kirchensachen wurden in einem ein historisch-aristokratisches Milieu betonenden Konzert vorgetragen, das unter Mängeln der Wiedergabe litt, gerade weil Klang und Umgebung der musikalischen Durcharbeitung und geistigen Durchdringung der Musik gegenüber im ganzen zu sehr im Vordergrund standen. Das „moderne" Bachkonzert im großen Saal nahm, wenn man vom Spezialinteresse absieht, den größeren musikalischen Eindruck voraus, weil hier in Adolf Busch eine durchgreifende Künstlerpersönlichkeit im Mittelpunkt stand. Dieser große Geiger riß die Leitung an sich, die er teils durch die Geige, teils auch durch den Taktstock zur Geltung brachte, so daß große, abgerundete Eindrücke entstanden. Sein Bach ist der großzügige, aber doch auch im Detail durchempfundene des intuitiven, zufassenden, gebildeten Musikers. Das Klavierkonzert in dmoll, das der jugendliche Rudolf Serkin mit technischer Überlegenheit und musikalischem Schwunge unter Buschs Leitung spielte, zeigte, daß nicht für alle Konzertmusik Bachs diese Art ganz ausreicht, um das innerste Wesen bloszulegen. Die schnellen Tempi der Virtuosen und der dadurch bewirkte Mangel an Gliederung bis ins kleinste Motiv hinein genügen kaum für den „linearen", „Bewegungsspannungen" auslösenden, geschweige denn für den subjektiv aus Motiven ein Seelengemälde aufbauenden Bach. Indessen möchte es hier wohl verschiedene Auffassungen und Gewohnheiten geben, bis tatsächlich einmal die Zusammenfassung alles dessen kommen kann, was in den letzten Jahren über Bach von Ästhetikern und Ethikern gefunden und verkündet worden ist. Die Künstlerpersönlichkeit, ob sie nun Reger oder Busch heißt, oder auch in einem „Wissenschaftler" mehr verborgen drin steckt, wird letzten Endes aber immer entscheiden müssen. In einem soeben erschienenen Buche aus dem Gebiete der Religionswissenschaft von Fritz Ziller fand ich darüber folgende Sätze, die mir sehr beachtenswert scheinen: „Wer heute den alten Joh. Seb. Bach ‚historisch' vortragen wollte, der würde ihn jedenfalls langweilig und höchstwahrscheinlich nicht einmal annähernd richtig vortragen. Nur der Künstler, der den vom Meister der Nachwelt hinterlassenen Tonbildern sein eigenes Gefühlsleben einzuflößen versteht, kann sie sinngemäß wiedergeben, nämlich so, daß ihre Ewigkeitswerte in die Erscheinung treten".

Reger sollte im ersten Konzert des Festes mit drei großen, vielen noch problematischen Werken in die Erscheinung treten. Davon fiel aber die „Sinfonietta" aus, so daß die Nachprüfung, ob sie tatsächlich nichts von Bachs Linienstil zeige, nicht angestellt werden konnte. Der „Symphonische Prolog" konnte unter der Leitung des routinierten Kapellmeisters, als welchen der städtische Musikdirektor sich erwies, seinen Stil und seine innere Haltung nicht voll erkennen lassen. Die „Ballettsuite", die statt der Sinfonietta das Fest eröffnete, verriet doch manches „Lineare", klang sehr schön, konnte aber ihre volle Anmut nicht ganz entfalten. Die Orgelvariationen op. 73 machten demgemäß auf die Zuhörer bei weitem den stärksten Eindruck, da sie von Arno Landmann meisterhaft, meinem Empfinden nach manchmal etwas zu kühl vorgetragen wurden. Weiterhin gab es eine Reger-Kammermusik mit Adolf Busch und Serkin und einen Reger-Liedermorgen mit Henny Wolf und Dr. Rosenthal. Man hätte dem Heidelberger Publikum, das seit langem an Regersche Musik gewöhnt ist, ruhig auch neben den schon bekannten und beliebten Werken einige unbekanntere, neue Seiten Regers zeigende, vorführen können, zumal die mitwirkenden Künstler dazu ganz die geeigneten gewesen wären. Noch immer erscheint überall meist der Reger der mittleren Periode, der schon bei Lebzeiten des Komponisten sich als sieghaft erwiesen hat. Die früheren und späteren Violinsonaten könnten einmal die in fis moll, die großen „Gesänge" die „Schlichten Weisen" ablösen. Beide Veranstaltungen brachten vollen Erfolg.

Eine würdige und höchst eindrucksvolle Krönung des Festes war das große Schlußkonzert, in dem der Bachverein unter Leitung Dr. Poppens zeigte, daß er noch immer Wolfrums große Traditionen gut verwaltet. Der „römische Triumphgesang" würde vielleicht neben der massigen Gesamtwirkung auch die nicht unwesentlichen Details noch besser zur Entfaltung gebracht haben, wenn die Besetzung des Männerchores kleiner und der Platz des Orchesters nicht in der Tiefe gewählt gewesen wäre. Das Orchester ist eben hier nicht nur Begleitung, das Ganze doch mehr „Linie" als „Masse". Der „Hymnus der Liebe" zeigt Reger von einer ungewohnten Seite, da hier Wagnersches Pathos entwickelt scheint. Gerade den Unterschied zwischen Reger und Wagner kann man hier aber besonders gut kennen lernen, da das Grundwesen Regers, die auf religiöser Hingabe beruhende Schlichtheit, sich auch hier, allem Übermenschentum des Textes gegenüber, als echt erweist. Nach der schon erwähnten Bachschen Solokantate, die von Dr. Rosenthal ebenso tief wie klar in ihrem Stil erfaßt war, wie der Regersche Hymnus, kam dann in großem klanglichem Gegensatz zu ihr die anstürmende Wucht des „100. Psalms" von Reger zu eindrucksvollster Wirkung. Dieses Werk, eine Art Symphonie für Chor und Orchester, zeigt die Fähigkeit Regers, bildhaft zu gestalten, die ihm vielfach abgesprochen wird, in hellstem Licht. Wie für Bach, so ist auch für Reger das „Malende" nicht Zweck, sondern Mittel, ist „Alles Vergängliche nur ein Gleichnis", und das Hinzutreten des Lutherchorals zu der Schlußdoppelfuge ist auch mehr als ein klangsteigernder Effekt, da es den Hörer durch seine elementare Symbolik im Tiefsten erfaßt.

Die Veranstaltung des Festes lag in den Händen der Stadt Heidelberg, die von einem Komitee beraten war. Als künstlerischer Hauptleiter zeichnete Prof. Dr. Kroyer, der auch die „Einführung" im Programmbuch und mündliche Vorbemerkungen über „Das barocke Klangideal" beisteuerte. Über „Reger als Mensch und Künstler" berichtete an einem Vormittag Dr. Hermann Grabner, der es vermied, eine wissenschaftlich-kritische Einstellung in den Vordergrund zu rücken.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

Herausgegeben von Guido Adler. XXVII. Jahrgang. 1. Teil. Band 53; Folio (VI, 107 S.): Trienter Codices, Vierte Auswahl. Bearbeitet von Rudolf Ficker und Alfred Orel. Wien, Universal-Edition, A.-G. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1920.

Von

Theodor Kroyer, Heidelberg

Jede Mitteilung aus den Trienter Codices, diesem unvergleichlichen Wunderwerk deutschen Sammlerfleißes, spannt unsere Erwartungen aufs neue. Die vierte Auswahl birgt in der Tat allerlei Überraschungen; und stellt sie uns auch, wie ihre älteren Schwestern, wieder vor die Rätsel, die der Fachwissenschaft und selbst geeichten Kennern der alten Musik nachgerade unbequem werden, so darf man doch nicht vergessen, daß sie eben dadurch die Fragen im Fluß erhält und Gelegenheit zur Aussprache und vielleicht zur Klärung gibt.

Die beiden Bearbeiter, Ficker und Orel, haben ihrem Band außer dem Revisionsbericht, von dem noch zu reden sein wird, zwei Aufsätze auf den Weg mitgegeben, worin sie unter anderem versuchen, die Fachgenossen auch in den Geist dieser Musik einzuweihen[1]. Ohne Schmälerung der großen Verdienste, die sie sich durch ihre Forschungen erworben haben, muß ich doch jedem raten, nicht nach diesen Studien, sondern nach der Partitur zuerst zu greifen, aus dem Grunde, weil auch eine solch verlorne Kunst wie die Ars nova das Recht hat, erst gehört zu werden. Ja, man kann sie sogar genießen. Die klingende Wirklichkeit ist immer das beste Mittel, die Gespenster der Theorie zu bannen.

Wie wenn man aus dem grellen Tag in das verwunschene Kirchlein im Walde tritt, — rätselvolles Dunkel umher, abenteuerliche Gestalten — bare Unform in den Schatten zu sehen glaubt, bis sich die stille Formenwelt im Verborgenen dem Auge zu enthüllen beginnt ... so steht man, ungewaffnet, im ersten Augenblick dieser Musik gegenüber, betäubt, ratlos; und wohl jeder Neuling hat mit den krausen, sich kreuzenden, unharmonischen Gebilden à tre und à quattro seine liebe Not und strengt sich vergeblich an, „Musik" zu hören, die auch die Mühe des Partiturlesens lohnt. Aber sobald er einmal weiß, daß dem Ohr das musikalische Auge, das Gefühl für die melodische Linie zu hilfe kommen und den Zusammenklang nicht als Akkord, sondern als Konkordanz begreiflich machen muß, wird er sich zurecht finden. Freilich, es bedarf dazu einer gewissen inneren Einstellung. Und ich sage frei heraus, daß man sich eben zwingen muß, gerade die der Ars nova nächstverwandte Figuralmusik, die den größten Teil der Trienter Codices füllt, ästhetisch anzuerkennen — vom „Sinn" ihrer Symbole ganz zu geschweigen. Das ist es aber nicht allein. Es scheint, daß man den Eindruck erst ganz hat, wenn man ihn loslöst von dem literarischen Notenbild und, ungesüßt durch die Würzen der Bearbeitung, in seiner ganzen kraftstrotzenden Herbheit auf sich wirken läßt, — wenn es überhaupt möglich wäre, sich ein treues Klangbild von den alten „res factae" zu machen! Davon sind wir leider noch sehr ferne, und wir verstehen es, daß die Herausgeber den Untersuchungen, die schließlich das schwierige Problem der mittelalterlichen Aufführungspraxis, die Frage nach dem Ziel, Zweck und „Sinn", und nach dem offiziellen Rang dieser Musik aufrollen, ausgewichen sind. So sei hier wenigstens auf die Gedankengänge und die daraus sich ergebenden Naturgrenzen unserer Ästhetik hingewiesen. Desto näher liegt die Erkundung der genetischen Zusammenhänge. Wer vom „Trecento" aus an die „Trienter" Musik herangeht, hat gewiß die Richtung aufs Ziel, aber ein genaues Bild der

[1] Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Siebentes Heft. 1920: R. Ficker, Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen. S. 5ff. — A. Orel, Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrhundert. S. 48ff.

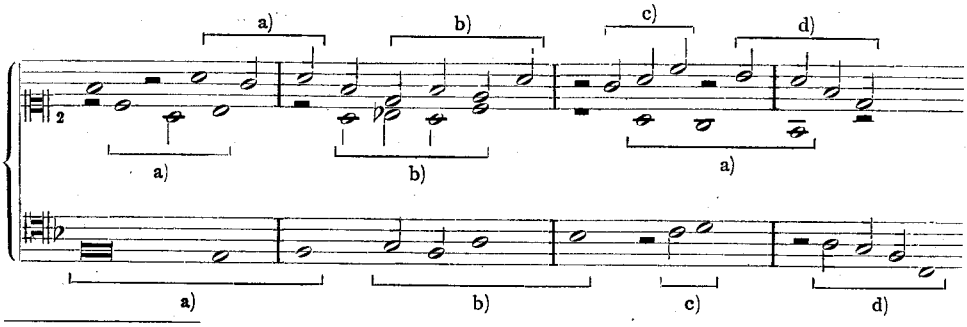
Gegend gibt ihm erst der Blick von der Höhe der niederländischen Kunst, das Erlebnis des klassischen a cappella-Stils. Und es wird nun seine Aufgabe sein, dort die Spuren aufzusuchen, die uns hier vielleicht zu den großen, aus der Renaissance gekommenen Wandlungen in der Musik hinführen.

Die vierte Auswahl verfolgt gewissermaßen stilkundliche Zwecke: sie stellt Typen des figuralen Kontrapunkts innerhalb einzelner Folgen zusammen, und zwar bis auf die beiden Staats-Motetten „Nuper rosarum flores“ und „Basilissa ergo gaude“ von Dufay, Kirchenmusik, die innerlich sehr abwechslungsreich ist: zum größeren Teil Kompositionen über die Antiphonen- und Hymnentexte „Alma redemptoris“, „Salve regina“, „Ave maris stella“, „Christe redemtor“, „Pange lingua“, „Veni creator“, „Veni sancte spiritus“, „Ave virgo“ u. a. in mehrfachen Fassungen, darunter zwölf Abwandlungen des Salve regina, sieben Pange lingua, acht Ave, im Ganzen einundfünfzig, nach dem Geschmack und Vermögen des 15. Jahrhunderts vorwiegend dreistimmige Tonsätze, nur ein zweistimmiges „Christe redemptor“, ein fünfstimmiges „Veni“ und ein Dutzend vierstimmige Stücke. Die meisten sind anonym, einige, und nicht immer die besten, stammen von Dufay, Dunstaple, Leonel (Power?), Binchois, Merques, Battre und Touront, also von Engländern und Niederländern. Die kleinere Hälfte des Bandes gehört der dreistimmigen [Marien-]Messe des Cambrenenser Sängermeisters Reginald Liebert (Raynaldus Libert), eines der frühesten Beispiele einer vollständigen Messe, die das ganze Ordinarium mit dem Proprium in zwölf Sätzen figuriert. Sie stammt aus dem ältesten Teil der Trienter Codices. Allerdings ist, wie man sich aus dem Revisionsbericht (S. 92) überzeugen mag die Zusammengehörigkeit oder vielmehr die urkundliche Einheit der Propriumsätze nicht gesichert. In der sie überliefernden Schicht des Coder 92 stehen auch andere Autorennamen, die die Reihe unterbrechen. Der liturgische Zusammenhang ist ebenfalls nicht einheitlich. Schon in den Propriumsätzen, mehr noch in denen des Ordinariums sind die Intonationen verschiedenen Meßformularen entnommen, und die Fäden zwischen der Ritualmelodie und dem Cantus prius factus, wie z. B. im Graduale [Partitur S. 5 und Vatic. S. 91] sind so locker, daß wir sie für den Beweis nicht brauchen mögen. Immerhin hat wenigstens das erste Kyrie die in Marienmessen gebräuchliche Ite missa-Intonation. Wenn es nun auch in den älteren Handschriften um 1400 noch Sitte ist, die Messen nicht als Zyklen, sondern sozusagen bündelweise (alle Kyries, alle Glorias u. a. zusammen) aufzuschreiben, so müßte hier, wo von der Regel abgewichen wird, die Zusammengehörigkeit unter einem Namen, unter einem Zeichen, doch irgendwie zum Ausdruck kommen. Schließlich aber ist die Frage nach dem Autor, den der Bearbeiter der Liebert-Messe auch im Stil überall wiedererkennen will, nicht das Problem, worum es sich handelt.

Suchen wir den Gehalt dieser Messe zu ergründen, so stoßen wir einmal auf die Ungleichwertigkeit und Befangenheit der Arbeit. Liebert ist kein Meister von Rang. Er vertritt den „stile antichissimo“ (wie ihn Zarlino nennen würde), den Stil des Pariser Übergangs, der es dem Kritiker nicht leicht macht. Es wimmelt überall von Härten der tektonischen Stimmführung, von Reibungen, Sekundstößen, Parallelen, Kreuzungen, Querständen. Besonders das Credo hat darunter zu leiden, und, recht besehen, ist es wie von anderer Hand. Umsomehr überraschen wieder andernorts feine Einfälle, Schönheiten der Form und des Ausdrucks, wie man sie diesem Schulmeister Liebert gar nicht zutraut: so in der Prosa „Ave mundi gaudium“, wo immer jede zweite Zeile fast suitenmäßig die vorhergehende in der Verkürzung wiederholt; zumal die Zeile „Dominus te Dominam“ (S. 9) erinnert in ihrer straffen, liedhaften Rhythmik geradezu an die volkstümlichen Villancicos der Spanier. Ähnlich das Sanctus und das Agnus Dei — doppelt auffällig gegen die langen Figuren des Allelujas, gegen den langen Atem des „Virgo Maria“ und überhaupt gegen die umständliche Chotalfiguration supra vocem, die für den linearen Aufbau dieser Kompositionen bezeichnend ist. Aber auch höhere Ausdruckselemente gebraucht Liebert, und da nimmt er alte Gepflogenheiten Machaults, de Feltros u. a. in gefühlter Steigerung wieder auf — man möchte sie Inkunabeln der niederländischen Reservata nennen — die homophonen Halte-

noten (coronae) auf besondere Textworte, wie „Et homo factus est“ (S. 12) im Credo, „de qua Christus natus est“ im Alleluja (S. 7) und das mystische Ritardando „Benedictus qui venit“ (S. 17), dessen Ausdrucksbedeutung ohne weiteres in die Augen fällt. Das sind also dogmatische, auf die Menschwerdung bezügliche Textstellen, die dem Hörer nicht entgehen sollen. Man braucht noch nicht an die humanistische Ästhetik der Antwerpener Schule zu denken; es handelt sich zunächst wohl um das in die mehrstimmige Musik übersetzte zeremonielle Knie- und Hauptbeugen des choralierenden Klerikers[1] — um musikalisch-liturgische Symbole also! Aber die Bedingungen neu-durchgeistigten Textgesangs sind damit gegeben. Auch in den Hymnen des vorliegenden Bandes kann man solchen coronierten Textstellen, worauf hiermit zum ersten Male hingewiesen sei, begegnen; wie in Dufays „Ave virgo“ („Christus“), am Schluß seines „Alma redemptoris“ („sumens illud ave, peccatorum miserere“), im „Salve regina“ Nr. 2 („Et Jesum benedictum“, S. 45) und Nr. 5 („O clemens, o pia“, S. 54), und gewiß ist auch die Stelle „Et Jesum“ im „Salve“ Nr. 4 (S. 51) als coroniertes Ritardando aufzufassen.

Diese Steigerung der musikalischen Sprachmittel halte ich für ein spezifisch niederländisches Stilmerkmal. Vielleicht ist der Ausgangspunkt dieses inneren Fortschritts in der englischen Musik zu suchen, die ja lange vor Dunstaple ihre eigenen Wege geht und den Parisern und Florentinern gleichsam vorleuchtet. Daß Lieberts Messe übrigens auch in der Satztechnik die niederländische Entwicklung vorahnen läßt, zeigt seine allerdings seltnere, aber dann ausdrückliche Verwendung der Cambiata in den Klauseln (S. 5, 6, 15). Ich meine hier die von den Herausgebern (nach anderem Vorbild) fälschlich so bezeichnete „englische“ oder „Landinosche Sext“ oder die noch übler sogenannte „Dufay-Kadenz“; Orel heißt sie auch „Unterterzkadenz“. Nachdem einmal der Begriff der Cambiata aus dem theoretischen Inventar dieser Zeit überliefert ist, wollen wir doch daran festhalten, umsomehr, als er die Sache und vor allem die mehr melodische Natur der Klauseln (gegen die tektonische Bezeichnung durch den Begriff der „Sext“) genau umschreibt. Mit der Bezeichnung „Portamento“-(Bebungs-)Klausel, den ich übrigens selbst seit Jahren für die pressusartigen Tonverdopplungen der großen Vollkadenz gebrauche, bin ich einverstanden. Orel rechnet sie zu den besonderen Figuren der Choralverzierung (Beiheft, S. 64). Ein anders, noch beweiskräftigeres Zeugnis für Lieberts Nachbarschaft zu den Quellen des a cappella-Stils sind die da und dort vorhandenen Ansätze der Imitation. Die Gesetze seiner tektonischen Gedankenentwicklung sind ja schwer festzustellen, sie ergeben sich vorwiegend aus dem Prinzip der freien Cantus firmus-Bearbeitung, aus der Intervallen-Fortschreitung des Cantus à mente, und sind durchaus primitiv. Es kann also bei Liebert von jener höheren Polyphonie Dufays noch keine Rede sein, und doch wird ein aufmerksames Auge leise thematische Anklänge nicht übersehen, wenn sie auch dem Ohr entgehen, da sie der melodische Fluß sozusagen verschluckt. Ein gutes Beispiel steht im Alleluja (S. 7, Abschn. 40 ff.):



[1] Der Choral-Vortrag verlangt geradezu den „langsameren, ehrerbietigen“ Vortrag der „köstlichen Worte“ wie Jesus, Christus, Maria, Et homo factus usw. S. auch A. Aber, Die Pflege der Musik unter den Wettinern, S. 49.

[2] Diskant wohlgemerkt im genus durum!

Ähnlich S. 13, Abschn. 90ff. Mit einigem guten Willen läßt sich das motivische Gesätze von Stimme zu Stimme verfolgen. Auch Inversionen spielen eine bisher kaum beachtete Rolle.

Damit komme ich auf eines der Hauptprobleme dieser Veröffentlichung: das Verhältnis des Tonsetzers zum Choral oder, wie Ficker sagt, seine „Kolorierungstechnik". Man muß einmal wissen, daß Liebert zwar den cantus firmus seiner Messe, wie üblich, dem Graduale und anderen rituellen Gesangbüchern entnimmt, aber im Gegensatz zur alten Motette, zur Tournaier Messe und zur späteren a cappella-Musik, die sich vom Tenor aus aufbauen, fast allein den Diskant zum Träger des „cantus prius factus" erhebt. Freilich steht Liebert darin nicht allein, auch in den Gloria- und Credosätzen des 14. Jahrhunderts liegt die Choralintonation gern im Diskant, während Kyrie, Sanktus und Agnus — wegen des choralischen Gegensatzes, meint Ficker (Beiheft, S. 23) — den Tenor bevorzugen. Mag dies der Grund sein oder nicht, die Tatsache darf jedenfalls nicht übersehen werden, daß die in der mittelalterlichen Diaphonie ursprünglich ungewöhnliche Diskant-Bedeutung erst durch die formale Mauserung der französischen Ballade in die Kirchenmusik eingedrungen ist! Im 14. Jahrhundert entstanden tenorlose, chansonmäßige Ballades, in denen die Oberstimme, gleichsam als Widerspiel des Motettentenors zum cantus prius factus gesteigert erschien. Auch die Chansons balladées, die Rondeaux und die zweistimmigen italienischen Canzonen mit instrumentaler Unterstimme haben (nach den Forschungen von Johannes Wolf und Friedrich Ludwig) dieses für die begleitete Monodie so wichtige Prinzip übernommen. Die drei- und vierstimmigen Balladen mit zwei Unterstimmen bildeten es weiter aus, landeten aber wieder bei der Motette, da sie dem Diskant-Triplum ein Supradiskant-Quadruplum mit allerhand motettischen Finessen aufsetzten, so daß der eigentliche „Cantus" wieder in die Tenorlage herunterrückte. Nicht die Chanson also, wie Ficker sagt (Beiheft, S. 19), sondern die Ballade ist das Muster der Diskantus-Messe. Die Ursachen dieser durch den Einfluß weltlicher Liedkunst hervorgerufenen Stilwandlung sind dunkel. Die Herausgeber lehnen englische Quellen ab (Beiheft, S. 24 f.). Riemann hat aber — allerdings unter der irrigen Voraussetzung italienischer Anregungen — mit guten Gründen Dunstaple und seine englischen und französischen Nachfolger als Schöpfer solch freier, lyrisch-konzertierender Kirchenmusik ermittelt.

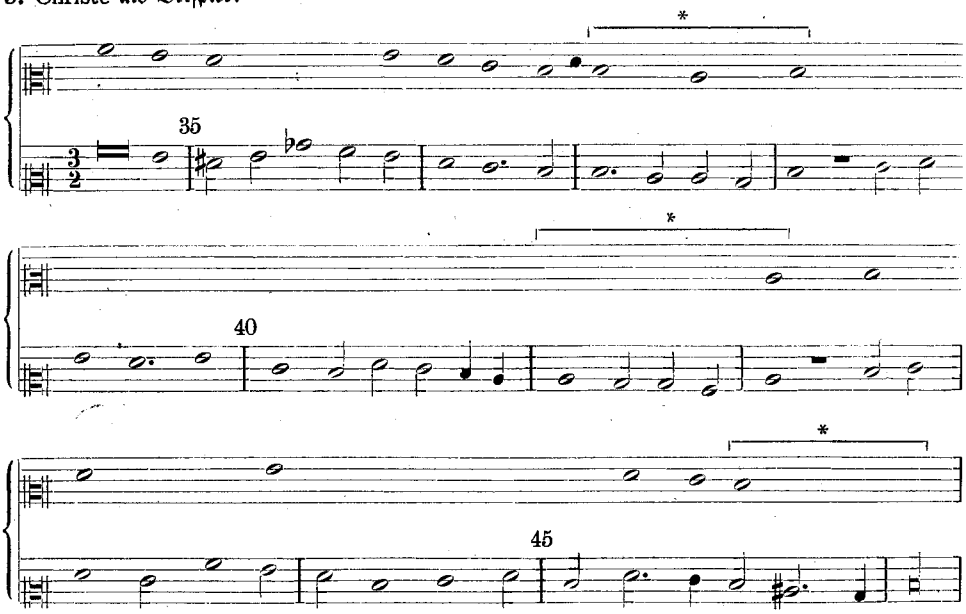
Es heißt nun: Im Diskant der Liebert-Messe erscheine der Choral als cantus firmus von Anfang bis Ende „koloriert". Die überlangen „Koloraturen" in einzelnen Teilen seien nichts anderes als „Choralvariationen", Vorübungen des imitierenden Stils. Der Tonsetzer halte sich mehr oder weniger genau an die überlieferten Melodien, die er nach allen Regeln verziere und nach französischem Muster mit „polyphonierenden" Unterstimmen begleite. Es handle sich eigentlich um kolorierte, „überarbeitete" Faurbourdons, worauf die cantus firmus-Technik letzten Endes zurückgeführt werden müsse.

Gegen diese Anschauungen, die von Ficker und, umfassender noch, von Orel mit großem Aufwand vorgetragen werden, lassen sich mancherlei Einwände erheben. Zunächst möchte ich vorschlagen, beim Choral, überhaupt beim mittelalterlichen Kunstgesang nicht von Koloraturen zu reden. Einmal bedeutet „color" in der alten Theorie etwas anderes (nämlich „Wiederholung" [1]). Zum andern bezeichnet das Wort um diese Zeit gewisse instrumentale „Manieren". Der zeitübliche unzweideutige Ausdruck für die breitausladenden Formen der absoluten Melodie ist aber: Neuma oder Melisma oder noch besser Figura. Und zwar übernimmt in solchen „Figuren" die eben darum bis ins 18. Jahrhundert „Figuralmusik" genannte Polyphonie die technischen und ästhetischen Grundsätze des Choralgesangs. Sie hat sich jahrhundertelang darin geübt, diese langatmigen Neumen, in denen sich eine ganz eigene, uralte, vom Orient herübergekommene hochfeierliche Kunst erhalten hat, in ihrer Weise nachzubilden und für sich fruchtbar zu machen. Schon in den Sequenzen, in den Anfängen organaler Zweistimmigkeit, in den Antiphonen und Motetten der Ars antiqua, in dem weitläufigen Kunstgebäude des improvisierten Diskants werden diese

[1] Vgl. auch Beiheft, S. 75 f.

feierlichsten Formen des offiziellen Sologesangs immer wieder erprobt. Es genügt, auf die Tonarien hinzuweisen, auf diesen rätselhaften, unerschöpflichen Schatz figurierter Vokale. Der Unterschied zwischen diesen und dem cantus planus liegt nur in der Metrik, die hier immer mehr im Gleichmaß verläuft, während sie sich dort zum straffenden Rhythmus verdichtet. Und nicht etwa das Verkoppeln zweier Melodien ist die Krone tonsetzerischen Ruhmes im Mittelalter (denn die eigentliche „Satzkunst" liegt ja bis ins 14. Jahrhundert so ziemlich im Argen), sondern das Erfinden neuer Melodien und Melismen. Nicht ohne Berechtigung stellt noch im 16. Jahrhundert Glarean dem Symphoneta den Phonaskus, den gottbegnadeten Melodiker gegenüber. Denn im Melodieren, Melismieren, Figurieren offenbare sich erst die schöpferische Phantasie des Tonsetzers.

Es hieße also die Absichten der mittelalterlichen Musik verkennen, wenn man die feierliche Melodik der Liebert-Messe interpretierte, wie es Ficker tut: als „dekolorierbare" Auszierungen, in denen sich der Tonsetzer wie ein geschickter Handlanger schlecht und recht damit abplagt, die Choralmelodie durch „Koloraturen" auseinander zu sperren und „bis zur Unkenntlichkeit zu entstellen". Von diesem Vorurteil befangen — und es ist dasselbe, das andere verführt hat, aus den „Koloraturen" Volksmelodien (!) herauszu„kolorieren" — geht nun Ficker beharrlich darauf aus, die Mechanik dieser Choralkolorierungen zu zerlegen[1], mit dem Erfolg, daß seine Parallelen zwischen Melodie und Choral lebhaft an die Lutheriaden Bäumkers erinnern: auf solche Weise könnte man in der Tat nicht nur das Lutherlied, sondern auch die „traurige Weise" als Bankert der Pfingstsequenz, kurz jede Melodie als Plagiat entlarven! Wo sich Übereinstimmungen ergeben, sind sie einmal ein Witz des Zufalls, ein andermal unterbewußte Erinnerung, aber selbst wo sie auf Absicht beruhten, können sie doch nicht solche Mache sein, wie sie die Fickersche „Koloraturtechnik" voraussetzte. Denn sie stempelte den alten Phonasken also zum Abschreiber und versagte ihm die höhere Phantasietätigkeit — was ja schon durch die Geschichte der Motette widerlegt wird. Auf den ersten Blick freilich hat die Zusammenstellung des Chorals mit dem Diskant (S. 95 ff.) etwas Bestechendes; ihr Erfolg aber beruht nichtsdestoweniger oft nur in der geschickten Anordnung, die sich leicht verrät, wenn man ihre Gleichgültigkeit gegen den Rhythmus und die Willkür der „Auspeilung" — wenn ich so sagen darf — ins Auge faßt. Ich wähle das 3. Christe als Beispiel:



[1] Vgl. Beih. S. 8 ff. und den Revisionsbericht des Notenbandes S. 92 ff.

Gewiß liegt in den ersten Abschnitten des Diskants eine Anregung durch die choralische Intonation vor, aber sie wird sogleich frei ausgesponnen und löst schon in den typischen Cambiaten (*) die Beziehungen zum Choral; die Parallele zwischen der ersten Klausel (Abschn. 37/38) und dem Porrectus ist eine Unmöglichkeit, weil das auf die lineare Polyphonie gemünzte Klauselwesen sozusagen ein im Vergleich mit dem rein melodischen Neuma geringeres Karat hat, das von dem am Choral geschulten Tonsetzer wohl erwogen wurde. Er hätte nie gewagt, den feierlichen Porrectus kurzweg in eine Cambiata umzudeuten. Die „Einstimmung" der folgenden Abschnitte spricht für sich selbst. Auch die übrigen Dekolorierungen der Messe bewegen sich mit wenigen Ausnahmen auf derselben Bahn. Die Unabhängigkeit des Diskants enthüllt sich vielleicht am besten im Alleluja, dessen Melodie aus der Intonation neu und eigentümlich hervorwächst. Besonders kritisch wird die Lage im Gloria und Credo, „die jeder Herausschälung einer choralen Kernmelodie trotzen" (Beih. S. 10). Das glauben wir wohl! Aber nicht „der akzentische Charakter dieser Choralmelodien" hat, wie Ficker sich tröstet, den Komponisten veranlaßt, „sie durch andere Melodien zu ersetzen oder schon in der Urgestalt bis zur Unkenntlichkeit umzubilden", sondern der freie Schöpferwille: der Reiz des Neuen, die Lust am Finden und Formen. Und es gibt kaum einen größeren Mißgriff, als hier immer wieder die alte Choralschnur aus dem neugewobenen Melodienband herausfädeln zu wollen. Es ist schlechtweg ein Denkfehler, ja, fast so etwas wie moderne Hybris, die sich da über die alte Kunst hinwegsetzt. Die von dem Verf. benannten „Stilkriterien der Koloraturtechnik" laufen auf dasselbe hinaus. „Einschaltung von Durchgängen", „Umspielung durch Nebentöne und ausgedehnte freie Phrasen", „Ersatz der choralen Phrasen durch andere, völlig verschiedene Phrasen", „Tonartenwechsel" (!) ... das heißt eben: der Faden ist gerissen, die schaffende Phantasie ist am Werk; die Figuren sind freies Singen, strömendes Melos.

Wenn ich in der Liebert-Messe die Schering-Fickersche Lehre von der Dekolorierung ad absurdum führen mußte, so meine ich doch nicht, daß es durchläufige Choralbearbeitungen an sich nicht gäbe. Im Gegenteil, sie bilden, von besonderen Fällen in der Messenliteratur abgesehen, das eigentliche Stilprinzip der motettischen Cantus fracti, wo die Melodie unverziert oder leicht figuriert in langen Noten in einer Stimme fortsingt, während die andern florieren. In übertragenem Sinne wiederholt sich dieses Prinzip in der Durchimitierung, wofür uns u. a. Eisenring in seiner „Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae" [1] analytische Musterbeispiele gegeben hat. Und schließlich tritt es in der lyrischen Choralmotette (in den liedhaft-hymnischen Chorliedern) der niederländischen Schule (und meines Wissens nur hier) sehr eigentümlich heraus, aber doch derart, daß auch hier der Phantasie durch Lagenwechsel, freie Episoden und andere Gewaltmittel Luft gemacht ist. Man kann schließen: entweder wird der durchlaufende Choral in Form und Tonus, kleine Varianten abgerechnet, gewahrt, oder er wird ad libitum aufgegeben und ausgesponnen, wobei es dem Komponisten nicht um den Choralduktus, sondern um das freie Spiel der Kräfte zu tun ist. „Dekolorierbare" Neumen liegen auch da nur vereinzelt vor. Hier setzen nun Orels Studien ein, die dem Problem näher zu Leibe rücken, ohne es freilich ganz zu lösen.

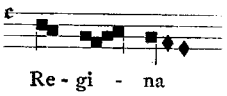
Die Art der motettischen Musik bringt es mit sich, daß sie sich leichter systematisieren läßt. Wie Ficker macht auch Orel den Versuch, zu den technischen Gesetzen der Figurierung vorzudringen (S. 61 ff.); und er faßt sie noch schärfer ins Auge. Das ist alles recht und mindestens gut gemeint (wie das neue Wort „Periheleſe" für die Umspielung der obersten Töne oder die etwas materialistische Kunstsprache „Spitzenton", „Wellen", „Schärfe" für melodische Bewegung) — wenn nur nicht vergessen wäre, daß die Figuren selbständige, inhaltliche Bedeutung haben, nicht nur auf Schöngesang, sondern auch auf Spannung, Steigerung, Prachtausdruck, Sinn abzielen. Schon aus diesem Grunde kann ich mir nicht vorstellen, daß die Symphoneten so ängstlich am Choral klebten, wie es ihre modernen Interpreten wollen. Darum kommt auch Orel notgedrungen zu dem

[1] In den von Peter Wagner herausgegebenen Veröffentlichungen der Gregorian. Akademie zu Freiburg (Schweiz), VII. Heft, 1912.

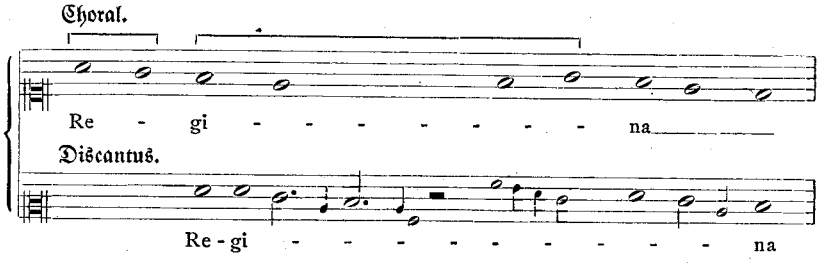
Geständnis, daß man selbst in den Diskant-Melodien, wo die Perioden und Kadenzen des Chorals beantwortet seien, immer wieder auf tiefgreifende, bis zur Unkenntlichkeit getriebene „Abänderungen" stoße. Das ist es eben. Der Tonsetzer macht sich vom Gängelband des Chorals los, wie er muß und soll — er würde sich heute baß verwundern über unsere Dekolorierungsversuche.

Auch gegen die zweite Tabelle des Beihefts (S. 92 ff.) muß ich einwenden, daß sie ungenau und verfänglich ist. Sie stellt der Salve-Melodie eines Kölner Graduales aus dem 15. Jahrhundert sechs verschiedene „Bearbeitungen" (aus der ersten und vierten Auswahl) gegenüber, aber nicht mit der ursprünglichen Textunterlage — ich habe auch die Textlegung der Partitur im Verdacht, daß sie durch „Dekolorierung" beeinflußt ist! — und ohne Rücksicht auf ihren natürlichen Zusammenhang und Verlauf: die vorgeblichen Stammtöne des Chorals werden durch Fettdruck aus der Cantus-Melodie herausgehoben und die Melismengruppen, auch ohne Silbenkonkordanz, so geschickt verteilt, daß auf den ersten Blick eine wirkliche Lösung des Problems vorzuliegen scheint. Und doch ist der ganze Notenzopf ad usum delphini frisiert. Singt man nämlich, unbeirrt durch die typographischen Kniffe der Tabelle, die Choralbearbeitungen mit den Unterstimmen, so ergibt sich, daß die Salve-Melodie Nr. 1 einem richtigen contrapunctus fractus angehört, also bis auf einige Änderungen am Schluß den reinen Choral überliefert, daß aber schon Nr. 2 und 3 trotz ihrer Hinneigung zum Frakturstil bedeutende Abweichungen aufweisen, und gar Nr. 4 bis 6, bis auf die aus der Cantus firmus-Technik eben notwendigen Anklänge an den Choral, immer wieder zu freien Distinktionen ausblühen. Die Selbständigkeit dieser Melodien wächst mit ihrer Länge, und zwar ist das Beispiel Nr. 6 von allen das fortgeschrittenste. Hier läßt sich die Unzuverlässigkeit des Orelschen Verfahrens glatt erweisen, selbst dann, wenn die Textlegung der Partitur originalgetreu sein sollte. Einige Beispiele:

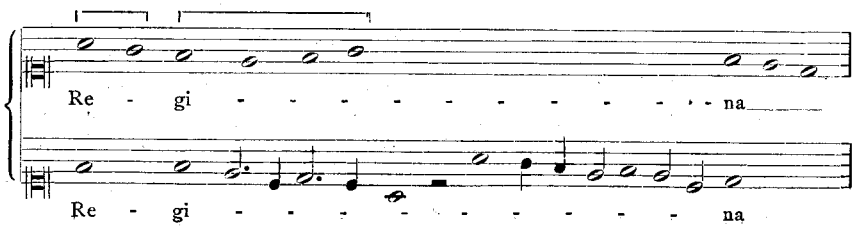
Also die Choralformel



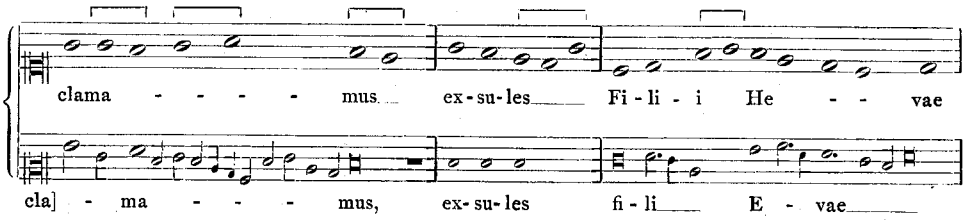
wird dem Melisma des Diskants gegenübergestellt:



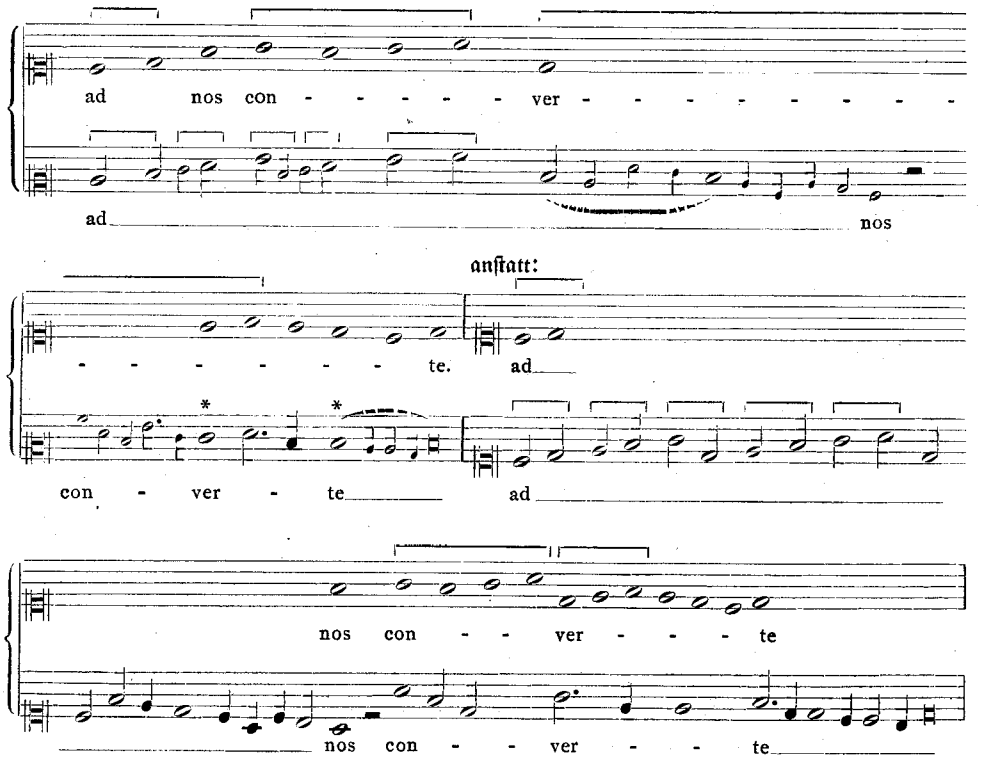
Jedermann sieht die Verschleierung des wahren Tatbestandes, denn der Diskantus müßte eine Terz höher beginnen, wenn er der angeblichen Vorlage entsprechen sollte; aber auch dann vermöchte er uns nicht von seiner Choralähnlichkeit zu überzeugen, da er, ungemerkt, zurechtgerückt und im gleichen Schlüssel, mit dem Choral nur so verglichen —



das heißt: überhaupt nicht verglichen werden kann: es ist eine ganz andere Melodie! Auch im weiteren Verlauf überzeugt mich die Parallele nicht, denn sie vergewaltigt das Notenbild überall, wo die im Tonus begründete Übereinstimmung zwischen den Reperkussionen dazu Gelegenheit gibt. Ich verweise auf die Distinktionen S. 94, 95 und 98 bis 101: da heißt es



Hier stimmen ganze drei Noten. Dann S. 97:



Die Textunterlage (*) ist im klassischen Sinn regelwidrig, denn sie gebraucht ohne Not die locutio post semiminimam, die allerdings auch im 16. Jahrhundert noch anzutreffen ist, hier aber — wenn sie nicht durch die Vorlage ausdrücklich und konsequent gefordert ist — doch besser zu meiden sein dürfte. Jedenfalls zeigt unsere Parallele, wo der Rechenfehler steckt. Ähnlich liegen die Dinge in Nr. 4 und 5, und wenn sich auch dann und wann, zumal an den Versanfängen, die Choralmelodie wie von selbst einstellt, — im Grunde widerstrebt uns eine so aufdringliche Augenmusik, die fast wie Sport aussieht. Wer zuviel beweist, beweist nichts. Hätte sich der Bearbeiter mit den wirklichen Treffern zufrieden gegeben, so könnte man ihm vertrauen. Aber auch da muß eben die große Aktion zuletzt auf eine kleine Spezialität zusammenschrumpfen, die es kaum ver-

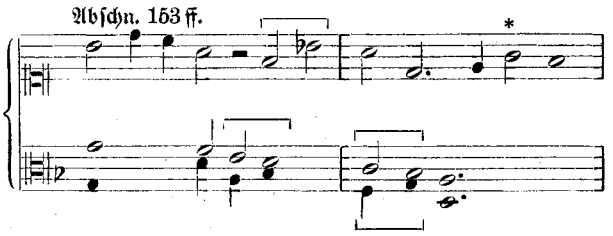
lohnt, die ganze Koloraturmechanik in ihre Selbstverständlichkeiten aufzulösen — so scharfsinnig und lehrreich auch Orels Bemühungen sein mögen.

Die Hymnen und Motetten des Bandes gehören zum größten Teil der neueren Entwicklung des 15. Jahrhunderts an. Das beweisen die ausgeprägten Cambiaten (S. 19, 20, 24ff., 32, 33, 78, 79), die gut gearbeiteten, fast an den mitteldeutschen Stil um 1500 gemahnenden Frakturkontrapunkte (Salve Nr. 12, Christe redemptor Nr. 3, Pange Nr. 6) und vor allem die feine, reife Durchimitierung einzelner Stücke (Pange Nr. 2, Christe redemptor Nr. 1 und besonders das wunderschöne Salve Nr. 4). Die auf Guido Adlers Forschungen gegründete Annahme, daß nicht nur die „polyphonierenden" Unterstimmen, sondern auch die Frakturkontrapunkte und ihre höheren Formen überhaupt aus der Fauxbourdon-Technik hervorgegangen seien, vermag ich aus verschiedenen Gründen nicht zu teilen. Ich finde sie auch hier nicht bestätigt. Wenn auch das Fauxbourdonnieren zur Stärkung des Harmoniegefühls beigetragen hat, die Technik der Diaphonie und der Motette insbesondere beruht doch auf der davon grundverschiedenen linearen Tonalität. Die kompakten dreistimmigen Hauptschlüsse sind — wie ja schon die ganz unharmonischen Quartenparallelen mit der doppelten Penultima-Diësis d' cis' d' bestätigen, — niemals „Reste

a gis a

f e d

der Fauxbourdontechnik". Im Übrigen muß man sich darüber klar sein, daß der Fauxbourdon selbst nicht vom Akkord-, sondern vom Intervallbegriff ausgeht und die akkordischen Potenzen nur keimhaft enthält. Und es ist das Verdienst der englischen Musiker, diese Keime aufgeschlossen zu haben. Ihren Einfluß auf die Motettenkomposition leugnen (vgl. Beiheft S. 71), hieße doch den Angelpunkt der Entwicklung verdrehen. Gerade die besonderen Stilkennzeichen der frühniederländischen Schule, die schlußkräftigeren Kadenzen, die Kristallisation des Stimmenflusses, die Cambiaten, sind von England gekommen. Leider ist Dunstaple diesmal nur mit älteren Arbeiten vertreten. Aber an den kleinen, charmanten Hymnen von Binchois, Touront, Battre, an dem köstlichen Ave maris stella Nr. 4 (S. 79), an dem kunstvollen Ave maris Nr. 1 von Leonel (Power?) (S. 78), das Dufays Ave maris stella (S. 22) noch übertrifft, mag man die innere Kraft der englischen Schule erkennen. Sehr reizvoll finde ich das Salve Nr. 9 (S. 64) und das Alma redemptoris Nr. 4 (S. 37), das wohl aus späterer Zeit stammt. Dufays Motetten und Hymnen (S. 19—30), vor allem die beiden hochfeierlichen Staatsmotetten zu vier Stimmen: „Nuper rosarum flores" (zur Einweihung des Florentiner Doms durch Papst Eugen IV., 1436) und „Basilissa ergo gaude" (ein Begrüßungsgedicht auf Eleophe Malatesta von Rimini) sind sehr ungleich, aber technisch außerordentlich. Beide sind Doppelmotetten (mit korrespondierenden Texten). In der zweiten, dem Stil nach älteren, liegt im Tenor, dem der Contra sekundiert, die bedeutsame Gradual-Melodie „Concupivit rex decorem tuum". Der Oktavenschluß (Abschn. 101/2) ist seltsam, aber das Ganze singt sich leicht und ist wohl Chormusik, wie es ja dem festlichen Zweck entspricht. Auch die fast durchwegs tertierte Kirchweih-Motette ist Musik großen Stils. Die beiden Tenöre singen als obstinaten Kontratext den Kirchweih-Introitus „Terribilis est locus iste" („furchtbar ist dieser Ort, denn dies Haus ist Gottes") im Kanon in der Unterquart und in der Verkürzung. Rechtverstanden will auch solche Komplikation etwas bedeuten, nicht etwa „Kunst", sondern Pracht, Überlebensgröße. Dufay ist also hier auf dem besten Wege zur Ausdrucksmusik. Der dorische Dreiklang beim Eintritt der Tenores „Terribilis" zu den Oberstimmen „Grandis templum machinae" (S. 25, Abschn. 30f.) ist wirklich furchterregend, spannend, mysteriös; und großartig deklamieren Diskant und Alt die Worte „Hoc idem amplissimum sacris templum manibus". Das machen vor allem die Doppelnoten des Contra, die eine volle „Harmonie" erzeugen — hier darf man wohl so sagen! Die instrumentalen Zwischenspiele der Oberstimmen (Abschn. 147ff.) sind wundervoll: Vorahnungen Josquins, sie sind modernen Geistes. Die Stimmführung mit Doppelnoten schmeckt nach Blasinstrumenten, denen Lyren und Organetti harmonische Fülle geben:



im Baß die Hornquinten und darüber der veilchenblaue Vorhalt (*) — eine unvergeßliche Stelle, die viel Ähnlichkeit hat mit dem Schluß des sechsten Magnifikats von Senfl.

Ich berühre damit das a cappella-Problem. Die genannte Motette denke ich mir mit Chor- und (wie Guido Adler sagt) „accessorischen" Instrumenten, als richtiges Conserto. Sie hat den Text in allen Stimmen bis auf das genannte Zwischenspiel, das sich völlig aus dem Ganzen heraushebt. Eine andere Motette Dufays „Anima mea liquefacta est" (S. 20), eine sehr feine, ausdrucksvolle Komposition, hat den Text ebenfalls in allen Stimmen, mit Lücken allerdings, die leicht auszufüllen sind. Warum Orel gerade dieses Stück als „instrumental" bezeichnet (Beih., S. 87), weiß ich nicht. Textlegung und Atemführung bieten keine Schwierigkeit. Orel meint, die alten einfachen Cantus firmi mit ihren langatmigen Pfundnoten seien für das Instrument besser geeignet, muß aber zugeben, daß die vokalen Grundlagen des verzierten Diskants trotz der rhythmischen Beweglichkeit gegen das Instrument sprächen (S. 84). Diese bessere Einsicht, der ich immer das Wort gesprochen habe, freut mich umsomehr, als die ästhetische Ausdeutung der Trienter Codices dadurch nur gewinnen kann. Auch die „Anima"-Motette beweist mir durch ihre Kopfmotivimitation à tre, wie eng das Aufkommen der Textur mit dem a cappella-Stil zusammenhängt. Die Herausgeber aber kommen in diesem Punkte zu keinem Entschluß. Durch Scherings „Orgelmesse" beirrt, neigt besonders Ficker dazu, Unterstimmen und gewisse Diskant-Moduli, selbst wenn sie unterlegt sind, als Instrumentalstimmen anzusprechen. Die Textmarken hält er überhaupt für Kongruenzzeichen. Aber auch Volltextigkeit (wie im Kyrie, Sanctus, Agnus, Alleluja und im Alleluja der Communio) gilt ihm nicht als schlagender Beweis für die Vokalität. Frägt man sich nun nach den Grundsätzen, die ihn zu dieser Anschauung geführt haben, so erhält man keine befriedigende Antwort. Ficker wie Orel treffen dann und wann das Richtige, so z. B. wenn sie die aus dem Choral für die Vokalität sich ergebenden Schlüsse und die gesangliche Natur der Fauxbourdons in Rechnung setzen; sie sind vorsichtiger als Schering und bedenken wohl die liturgische Unmöglichkeit der „Orgelmesse". Aber was sollen wir nun als Ergebnis buchen? Ich will es dahin zusammenfassen, daß die Stücke des Bandes insgesamt für den vorwiegend vokalen Charakter der Trienter Codices zeugen können. Gewiß versteckt sich hinter den Doppelnoten in der Kirchweih-Motette und in den Hymnen S. 20: Abschn. 120 ff., S. 21: 119 f., S. 51 f., 68, 79, 141 usw. der Organist oder ein anderer Instrumentist. Aber die Textlage ist in den meisten Fällen so klar, auch da, wo sie ergänzt werden muß, daß man sich leicht entscheiden kann. Unter den Hymnen sind solche, die wohl alternierend mit der Orgel gesungen, also wohl auch von ihr begleitet wurden: so Dufays Veni sancte spiritus (S. 29), die Hymnen Ave maris Nr. 4 und 6, Christe redemptor Nr. 1 bis 3. Instrumentale Unterstimmen könnte man auch in den ausgeprägten Sologesängen (wie im Salve Nr. 5, 6, 9 und in dem tiefliegenden Triplum Ave maris von Leonel) und in den Cantifracten (besonders im Salve Nr. 11) mutmaßen. Aber diese Stimmen lassen sich ebensogut singen. Nun haben die Nebenstimmen überhaupt fast immer nur Textmarken, während die Hauptstimme unterlegt ist. Trotzdem möchte ich diese Textmarken nicht durchaus für Instrumentalzeichen nehmen. Denn so ausgemacht vokale Tonsätze, wie das Pange Nr. 2, das Veni Nr. 4, erscheinen mit flüchtigen Textmarken, vielleicht nur weil sich der Schreiber die Sache leicht gemacht hat; andere Stücke, wie das Salve Nr. 2 und 13, Christe

redemptor Nr. 3 und 5 haben anfangs Textmangel, zuletzt aber Text in allen Stimmen. Wozu? Doch nur, weil sie dem Sänger gehören.

Ich habe auch die textlosen Unterstimmen auf ihre Intervallverfassung untersucht, weil es heißt, große Sprünge, Oktav-, Quint-, Quartschläge, durch Pausen zerstückte Phrasen seien Instrumentalkriterien. In der Tat lieben die Unterstimmen Sprünge und Weitschritte, die gegen die fließende Bewegung des Cantus firmus gewiß auffallen müssen. Da aber auch textierte Stimmen, wie S. 77, Absch. 243 der Contra die Sept, Abschn. 250 der Diskant die Oktav (nach der Pause), S. 66, Absch. 161 f. der Baß die Oktav, S. 48, Abschn. 83 der Tenor die Oktav, Abschn. 126 f. die große Sept (!) usw., also große Intervalle singen, so ist auch dieser Beweis nicht schlüssig.

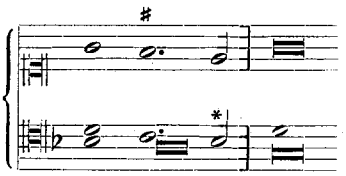
Endlich noch ein Wort über die Chromatik des Bandes. Sie macht den Herausgebern wie dem Kritiker zu schaffen. Ohne gerade die reinlichen Tonusbegriffe der a cappella-Zeit auf die Ars nova anzuwenden, deren Unsicherheit in der musica ficta nicht nur durch Johannes de Grocheo beglaubigt ist, muß man doch gerade in ihrer Kirchenmusik weit mehr Zurückhaltung voraussetzen, als ihr Ficker und Orel zubilligen wollen. Das maßlose, unbedachte und auch stilwidrige Draufloskadenzieren in der Liebert-Messe heißt, ihr Wirkungen abzulocken, die sie nie gewollt hat, — Feigen von einer flandrischen Pappel pflücken! Ich bräuchte ein ganzes Buch, um diese Sisyphusarbeit ins rechte Licht zu stellen, und müßte überdies auf die im zweiten Beiheft der Denkmäler abgedruckte höchst anfechtbare Studie Fickers zurückkommen. Davon bei anderer Gelegenheit. Die Verantwortung für alle die Eingriffe in den tonalen Organismus dieser schlichten, herben Musik fällt auf Riemann, der in Adam de Fuldas Mutationsmechanik eine für die Handhabung der Musica ficta wichtige Entdeckung gemacht zu haben glaubte[1]; sie beruht aber auf einem Mißverständnis und versagt daher, sobald man versucht, sie auf das Klauselwesen anzuwenden. Den Nachweis kann ich *hier* nicht führen. Ich kann nur feststellen, daß auch die Herausgeber, von ihr im Stich gelassen, schließlich ihre Accidentien „auf analoge Fälle" des Originals stützen und keineswegs als letzte Lösung betrachten. Das ist das Gescheiteste, was sie tun können. Aber nun sind die „analogen Fälle", das heißt die Accidentien der Handschrift, erfahrungsgemäß nicht immer der getreue Wille des Tonsetzers, sondern sehr oft Spuren eines fremden, überfeinen, entarteten Geschmacks, ja oft auch durch Leichtsinn oder Ungeschick entstanden, so daß man sich nicht darauf verlassen kann. Die Liebert-Messe ist schon im Original stark versetzt, sie wimmelt von diatonwidrigen Intervallen. Aber sie enthält auch offensichtliche Schreibfehler (das ♭ im Tractus, das cis im Contra der Communio, s. Revisionsbericht S. 93 f.) — wer bürgt uns für die Echtheit der anderen Mißbildungen? Und doch müssen wir annehmen, daß der Tonsetzer viele Diesen selbst vorgeschrieben hat. Fast möchte ich glauben, sind es schon die „Warnungszeichen" des 16. Jahrhunderts, die da vorliegen, oder richtige Alternativen, die der a cappella-Musik ebenfalls nicht fremd sind (z. B. S. 7 die Quarte fis–♭ des Diskants, als fis–♮ *oder* f–♭ aufzufassen und S. 1 im Contra, Absch. 5 f–♯h, Abschn. 14 und 22/23 f–cis, im Tenor Abschn. 29 a ♯h c usw.). Jedenfalls werden die Rätsel durch die Zusätze des Bearbeiters nicht gelöst. Ja, die Musik bekommt ein ganz anderes Gesicht. Denn so bunt diese Zusammenklänge auch in der Partitur aussehen, — da sie vom tektonischen Standpunkt aus ziemlich begrenzt, im engen Kreis derselben Konkordanzen wiederkehren, sind sie doch nur Stützen des *linearen* Verlaufes. Und jede Schärfung, Färbung, Säuberung der „Harmonie" vergewaltigt den Kirchenton, den schon die Anlehnung an den Choral im Satz erfordert. Diese Tatsache hat Riemann stets übersehen, und seine Nachfolger müssen nun einmal umlernen. Alle die lieben Wunderlichkeiten der klassischen a cappella-Musik, die rechtwinklige Diatonik neben den unruhigen Iriswirkungen, die Sekundstöße und Reibungen, die beharrlichen Rücksichten auf das Mi contra fa u. dgl., alles dies

[1] Siehe im Handbuch II. 1. S. 33 ff., in der „Geschichte der Musiktheorie" (2. Aufl.) S. 378 ff. und im Jahrbuch Peters 1916, S. 5 ff.

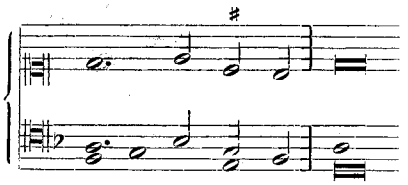
kennt schon die Zeit Dufays. Also sparen mit dem Chroma! Das Fremdartige belassen! Respekt vor dem Choral!

Das ♭ in Dufays „Ave maris stella“ (S. 22, Diskant, Abschn. 2) entspräche zwar der Super La-Regel, verstößt aber gegen die Melodie des Vesperales. Es ist schlankweg eine Verfälschung des substantiellen Gehalts. Ebenso ist das cis in Dufays „Anima mea“ (S. 20, Diskant, Abschn. 3) choralwidrig. Die „zahlreichen Härten der Stimmführung“, von denen die Herausgeber sprechen, kann ich hier nicht finden. Stark entstellt ist auch das tonartlich ausgeprägte Salve Nr. 6. Im Salve Nr. 11 (S. 71, Abschn. 76) widerstrebt das schüchterne cis der Choralauffassung, obschon es die Stimmführung geschmeidiger machte: es liegt aber keine Schlußbildung vor.

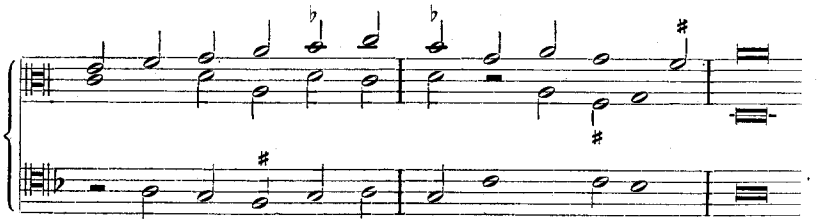
Inkonsequent und oft sehr unberechtigt erscheint mir das Verfahren der Herausgeber bei den Klauseln, so im Gloria (Abschn. 4 und 20):



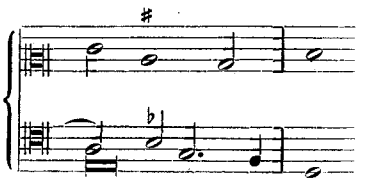
Sonst wird die Terz (*) immer klein gemacht, aber das fis ist barbarisch und erzeugt Triton-Parallelen. Ich würde statt dessen das ♭ des Contratenors erhöhen, was nicht härter, aber reiner klänge. Abschn. 57 ist das Gleiche der Fall:



Das cis hat nicht weniger als drei Triton-Parallelen zur Folge, bleibt auch deshalb besser weg, da die Stelle linear gehört werden muß. Das gilt für diese Schlußformeln überhaupt, und sofort ändert sich das Bild und ich sage: besser Iris als „troppo molle“, da dieses immer auf Kosten des Tonus geht. In der Communio (Abschn. 20) setzt die Ausgabe:

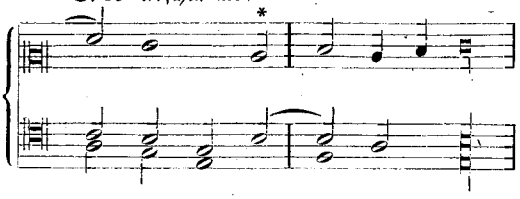


Alle Zusätze sind hier unbrauchbar, besonders aber das fis am Schluß des Diskants, da es mit dem b im Baß zusammenstößt. Ebenso unmöglich ist die Stelle S. 35, Abschn. 100:

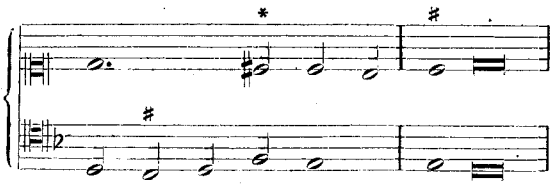


Daß sie der Tonsetzer ungefärbt wollte, sagt uns der kurz darauf folgende Schluß des Stückes, wo sich ein ♭ oder ♯ von selbst verbot (*):

S. 35 Abschn. 110:



An anderer Stelle, S. 18, Abschn. 41:



veranlaßt den Bearbeiter das originale cis (*), auch in der Unterstimme mit cis zu antworten. Die Diësis vor c im Diskant ist aber wohl metastatisch, zum letzten c gehörig.

Und so gibt es tausend Ecken in der Partitur, an denen wir uns stoßen und uns überzeugen, daß Riemanns Freibrief zu nichts verholfen hat. Es ist die alte Not. Mitunter wird es den Herausgebern selber bänglich zu Mute, dann klammern sie ihre Kreuze ein. Erfreulicherweise fällt ihr chromatisches Thermometer mit der steigenden Zahl der Tonsätze. In den späteren Motetten des Bandes wird mit den Zeichen gespart und nicht zum Schaden des Ganzen.

Der Revisionsbericht gibt erschöpfende Auskunft über Melodien und Texte. Nur Dufays „Ave virgo" ist vergessen. Auch hätte ich gern Näheres über das Schlüsselwesen, insbesondere über die Chiavette gehört, die in den Anfängen des a cappella-Stils eine Rolle spielt. Seite 35 f. steht ein sonderbarer G-Schlüssel. Er gemahnt an Glareans Mixolydius. Was ists damit? Endlich die deutsche Melodie „Hilf und gib Rat", die so urplötzlich im sechsten Salve auftaucht. Sie ist sehr merkwürdig.

Der Leiter der Publikationen bemerkt im Vorwort des Bandes, daß „die Absicht, sämtliche photographische Reproduktionen aus der Vorlage zu bringen, aus ökonomischen Gründen aufgegeben werden mußte". So begreiflich dieser Entschluß ist, so ist er doch bedauerlich. Wenn unter den großen Musikhandschriften der Renaissance eine ein Vorrecht auf vollständige, bildgetreue und monumentale Wiedergabe hätte, so wären es die „Trienter Codices". Auch unser Aufsatz mag für den wissenschaftlichen Wert einer Faksimile-Ausgabe zeugen. Die hier aufgerollten Probleme sind so zahlreich, daß sie auf einmal nicht gelöst werden können. Aber mit jedem verstärkt sich der Wunsch nach der Urschrift. Wie wärs mit einer Subskription? Uns ist jeder Versuch willkommen. Vielleicht gelingt es der oftbewährten Umsicht des Leiters, schon die nächste Auswahl in Nachbildungen mitzuteilen.

* * *

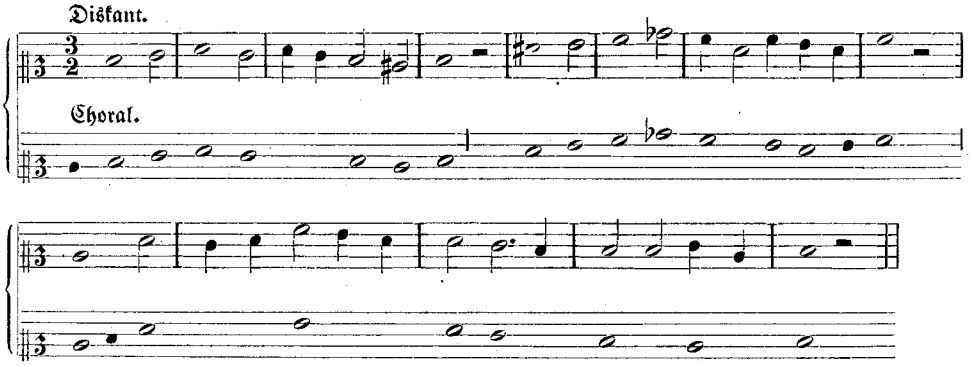
Wir geben in der Hoffnung, damit zur weiteren Erkenntnis der Musik des 15. Jahrhunderts beizutragen, den Herausgebern des besprochenen Denkmälerbandes das Wort zu den folgenden Entgegnungen. Schriftleitung.

* * *

Prof. Friedrich Ludwig hat mich bald nach Erscheinen des IV. Trienter Bandes freundlichst darauf aufmerksam gemacht, daß in der Prosa „Ave mundi gaudium" der Messe Lieberts das „Veni sancte spiritus" im Diskant und Tenor verarbeitet ist; ferner, daß der Text der Prosa bei Dreves-Blume „Analecta hymnica" XXXVIII, S. 70—71 ediert ist, was mir seinerzeit entgangen ist[1]. Blume macht hierzu bereits die Bemerkung: „Melodie vermutlich Veni sancte spiritus", womit die Cantus firmus-Frage in der mehrstimmigen Komposition völlig klargestellt sein dürfte. Ob die Choralfassung der Prosa, wie sie im Pariser Ms. vorliegt, vollständig identisch mit jener der Pfingstsequenz ist oder bereits einzelne Abweichungen aufweist, die dann möglicherweise auch den mehrstimmigen Satz beeinflußt hätten, kann ich momentan leider nicht feststellen. Jedenfalls läßt sich der Verlauf der Sequenzmelodie auch in allen Doppelstrophen der Liebertschen Prosa genau verfolgen.

Da nun die Eruierung des Cantus firmus auch im Hinblick auf die vorstehende Kritik Prof. Kroyers lehrreich ist, möge kurz die Art seiner Verwendung in der Prosa der Messe (DTÖ XXVII/1 S. 8—10) untersucht werden.

In der ersten Doppelstrophe liegt die Melodie in der Oberstimme:



Dem Choral gegenüber weist also die Oberstimme erhebliche Veränderungen auf. So wird die charakteristische rituelle Intonation durch Auslassung des ersten Tones c gänzlich zerstört. Der am Choral geschulte Komponist nimmt diese respektwidrige Amputation wohl deshalb vor, weil dieses c, welches im dorischen Choral als Nebenfinalis seine ganz bestimmte und zwar gewichtige Bedeutung hatte, nun im mehrstimmigen Satze des 15. Jahrhunderts ein weit geringeres Karat besitzt, eine Art harmonisches Verkehrshindernis darstellt, das den im dorischen Stimmengefüge gebräuchlichen Beginn mit dem dmoll-Klange vereitelt hätte. Im neunten Takte ist der ebenso bezeichnende Sekund-Quart-Aufstieg des Chorals durch Eliminierung des Mitteltones (Finalis d) zum Quartsprung c—f eingeengt — aus der echt dorischen Wendung also etwas ganz anderes, wesentlich verschiedenes gemacht. In beiden Fällen ist sich der Autor einer „Fälschung des substantiellen Gehaltes des Chorals" voll bewußt. — Auch die Klauseln sind durchwegs abgeändert und dem typischen Zeitgeschmack angepaßt.

Das auffallendste Merkmal der neuen Melodie bildet jedoch (rein äußerlich betrachtet!) die Einreihung neuer Töne und ganzer Tongruppen in das Gefüge der Urmelodie, d. h. diese erscheint, um einen auch heute noch gebräuchlichen Terminus anzuwenden, in der mehrstimmigen Bearbeitung in „kolorierter" Gestalt[2].

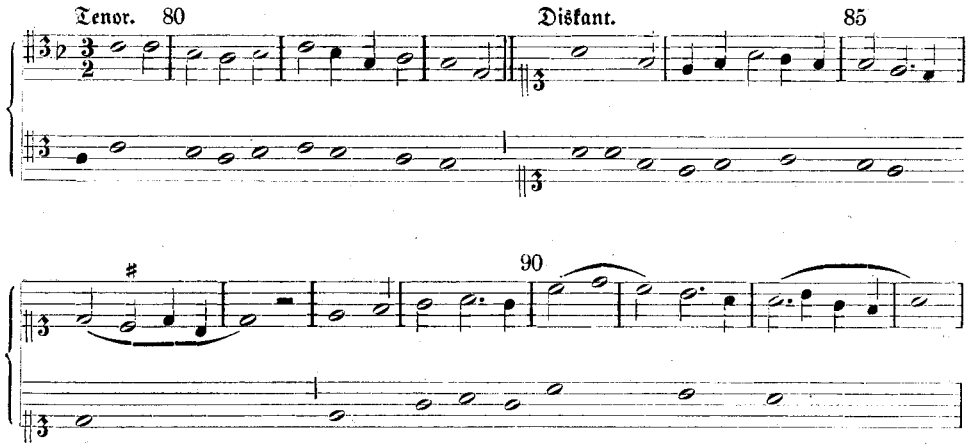
---

[1] Die Quelle lautet nach Blume: Prosar. ms. Franciscan. saec. 14/15 Cod. Parisian. 1339 (nicht: 1 339 wie Chevalier angibt). — Dementsprechend wäre daher auch der Revisionsbericht S. 93 der Denkmäler-Ausgabe richtig zu stellen.

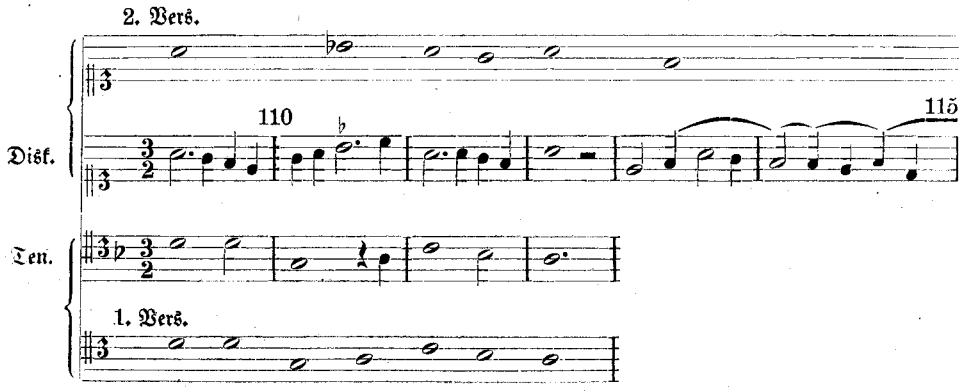
[2] Daß die Bezeichnung „Kolorierung" nichts mit dem „Color" jener frühen Zeit zu tun hat, glaubte ich voraussetzen zu können! — Der Begriff „Figuralmusik", den Prof. Kroyer vorschlägt, ist

Außer diesen melodischen sind noch Änderungen tonaler Art festzustellen: Im dritten Takt das Subsemitonium cis statt c, im fünften Takt fis statt f — also eine regelrechte Vergewaltigung der Kirchentonart.

Die beiden folgenden Strophen weisen insofern eine Abweichung von der Regel auf, als hier der Cantus firmus im Tenor erscheint — ein Fall, der in der flämischen Schule um diese Zeit sehr selten ist[1]. Wichtig und typisch ist, daß der Tenor den Cantus firmus — von einzelnen Durchgangsnoten u. dgl. abgesehen — unverändert, bzw. unverziert nach der üblichen Tenorpraxis bringt. — In den beiden letzten Strophen wird nun der Cantus firmus auf Oberstimme und Tenor verteilt:

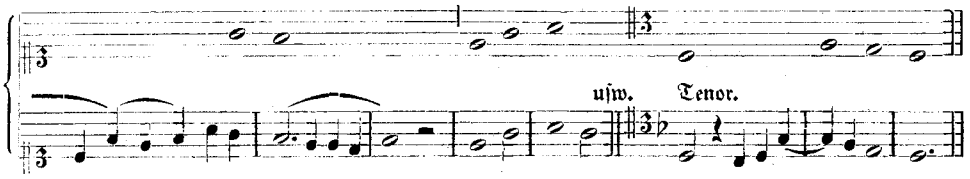


In der fünften Strophe („In te spes") beginnen beide Stimmen gleichzeitig mit verschiedenen Choralbruchstücken und zwar der Tenor mit dem ersten Vers, der Diskant mit dem zweiten Vers; letzterer setzt dann mit Takt 113 die Verarbeitung der Urmelodie allein fort; der Abschluß liegt dann wohl wieder im Tenor. Also:



zu weit gefaßt und bringt die Eigentümlichkeiten der (von Kr. allerdings bestrittenen) Kolorierung nicht zum Ausdrucke.

[1] Ob den Autor hierzu die für den Diskant etwas hohe Tonlage dieser Choralteile veranlaßte oder nicht, möge dahingestellt bleiben.



Es ist natürlich unmöglich, aus einem solchen Satze ohne vorherige Kenntnis des Cantus firmus die Urmelodie herauszu„dekolorieren"!

Wie aus dem Beispiel zu ersehen ist, sind alle Einwände, die Prof. Kroyer gegen die Kolorierungstechnik ins Treffen führt, vollkommen unstichhaltig. Der Komponist des 14. und 15. Jahrhunderts trägt wirklich kein Bedenken, „einen feierlichen Porrectus in eine Cambiate umzudeuten" oder dem Choral dadurch Gewalt anzutun, daß er Choraltöne wegläßt oder in beliebiger Weise alteriert. Denn er fühlt instinktiv — und empfindet hierin folgerichtiger wie die spätere Zeit! —, daß jede mehrstimmige Bearbeitung das Wesen des alten, einstimmig linear gestalteten Chorals von vornherein verändert und umgestaltet. Denn indem ein Choralton nun funktioneller Bestandteil eines Klanges wird, erhält er tatsächlich ein ganz anderes „Karat" wie im Choral, wo dieses durch seine melodische Beziehung zur Finalis als Zentralton allein und in wesentlich anderer Weise bestimmt erscheint. Der Komponist läßt daher in der Lehnmelodie absichtlich alle tonalen und demgemäß auch alle melodischen Beziehungen zwischen den einzelnen Choraltönen außer acht; die innerhalb des melodischen Zusammenhanges wirkenden Kräfte und Spannungen werden gelöst und aufgehoben, kurz: das eigentlich „Melodische" des linearen Verlaufes zerstört. Was übrig bleibt — und darauf kommt es dem „Kolorisien" allein an! — ist daher nur mehr ein erstarrtes Melodiegerippe, eine beziehungslose Aufeinanderfolge von Tönen ohne melodische Eigenbedeutung. Und jetzt erst setzt die schöpferische Tätigkeit des Komponisten ein! Er erformt eine ganz neue Melodie von völlig anderer Potenz, welche zur alten Lehnweise nur mehr die einzige Beziehung aufweist, daß in ihren linearen Verlauf jenes erstarrte Melodiegerippe eingebaut erscheint.

Wenn daher Prof. Kroyer glaubt, die Kolorierung bedeute nichts anderes als eine simple Koloratur des Cantus firmus — er bedient sich deshalb auch der Bezeichnung „Koloraturtechnik" —, so mißversteht er eben ihr Wesen gründlichst. Denn die alte Melodie ist dem Komponisten nur mehr rein konstruktives Hilfsmittel, das ihm aber eine unerschöpfliche Fülle freier Gestaltungsmöglichkeiten bietet. So gibt es eine Unmenge kolorierter Melodien, in deren jeder ein und dieselbe Kernmelodie verarbeitet ist und die trotzdem grundverschieden voneinander sind. Der Komponist begnügt sich nicht damit, einen entlehnten Cantus firmus einfach mit etwas kolorierendem Beiwerk zu umhüllen, wie Prof. Kroyer meint[1]; er schafft im Gegenteil daraus überhaupt etwas ganz Neues und hierzu bedarf es, wie ich bisher stets glaubte, einer immerhin erheblichen Gabe schöpferischer Phantasie. Die Kolorierungstechnik kann daher nicht nur „Mache" sein (vgl. Kroyer S. 106), „die den alten Phonasken also zum Abschreiber stempelt und ihm höhere Phantasietätigkeit versagt"[2]. Denn sonst müßte man so ziemlich alle Variationskunst als Machwerk erklären.

Im Vorhergehenden war es mir lediglich darum zu tun, den Hauptirrtum Prof. Kroyers bezüglich der Kolorierung dem uneingeweihten Leser gegenüber richtig zu stellen, da dieser auf die Kritik allein hin notgedrungen zu dem Schlusse gelangen müßte, meine Behauptungen entbehrten überhaupt einer jeden Grundlage. Auf die von Prof. Kroyer erhobenen Einwände hingegen im

[1] Daß es solch primitive Choralbearbeitungen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in einzelnen Messensätzen und besonders in mehrstimmigen Hymnenkompositionen gibt, hat auch Prof. Kroyer bemerkt und sei keineswegs in Abrede gestellt. In diesen Stücken prägt sich eben der Verfall der alten, künstlerisch hochentwickelten Kolorierung deutlich aus.

[2] Diese Ansicht trifft auf die in der vorigen Anmerkung erwähnten „durchlaufenden Choralbearbeitungen" vollauf zu.

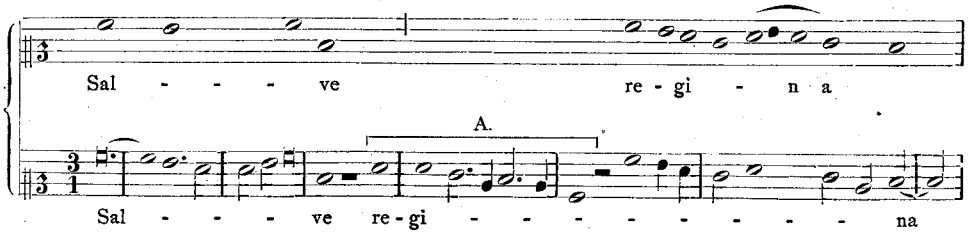
einzelnen einzugehen, wäre wohl eine ebenso überflüssige als aussichtslose Sache. Denn wenn er S. 103 schreibt: „... die Fäden zwischen der Ritualmelodie und dem Cantus pr. f., wie z. B. im Graduale sind so locker usw.", während doch gerade in diesem Graduale, wie aus der Gegenüberstellung auf S. 96 des Denkmälerbandes zu ersehen ist, eine geradezu greifbare Übereinstimmung zwischen Choral und Messendiskant besteht, so kann ich ihm leider mit dem besten Willen nicht helfen. Oder gar, wenn er wie auf S. 106 das dritte „Christe" der Messe als besonders eklatantes Beispiel für die Willkür der „Auspeilung" ausschlachten möchte und sich (auch unter Anwendung eines entstellten Zitates) in einer Begründung seines ablehnenden Standpunktes gefällt, die wohl nach dem bereits Gesagten einer ausdrücklichen Widerlegung nicht mehr bedarf.

Da aber Prof. Kroyer nun einmal schon behauptet, „die Schering-Fickersche Lehre von der Dekolorierung" (!) ad absurdum geführt zu haben, so möchte ich mir demgegenüber doch in aller Bescheidenheit die Frage erlauben, nach welchen kompositionstechnischen Grundsätzen dann eigentlich eine solche mehrstimmige Komposition des 15. Jahrhunderts zustande gekommen ist? Denn ich muß offen gestehen, daß ich — und anderen dürfte es wohl ebenso ergehen? — leider nicht jene Feinhörigkeit besitze, die es Prof. Kroyer (wie das von ihm S. 104 zitierte Beispiel beweist) gestattet, in diesen Kompositionen tatsächlich „*thematische Anklänge*" zwischen den einzelnen Stimmen als bestehend anzunehmen oder gar (S. 105) „mit einigem guten Willen (sic!) das *motivische Gefüge* von Stimme zu Stimme" verfolgen zu können. — Diesen Mordskerl möchte ich gern kennen lernen, der dieses Kunststück zuwege bringt! — Es gibt kaum einen größeren Mißgriff, als hier in dieser frühen, anders gearteten Musik immer wieder das alte Ammenmärchen von thematischer oder motivischer Arbeit aufwärmen zu wollen, um damit die eigene Ratlosigkeit dieser Kunst gegenüber zu bemänteln.

Wir wollen jedoch diese Anschauungsdifferenz nicht weiter erörtern und fragen daher: „Was versteht Prof. Kroyer eigentlich unter dem „Prinzip der freien Cantus firmus-Bearbeitung" (S. 104)? Was für ein C. f. und wie wird dieser denn verarbeitet? Ja, ist denn die Existenz eines solchen überhaupt noch anzunehmen, nachdem ja der Diskant angeblich sogleich alle Beziehungen zum Choral löst und frei ausgesponnen wird?

Wenn uns nun auf diese brennenden Fragen nur die Auskunft erteilt wird: „Die schaffende Phantasie ist am Werke; die Figuren sind freies Singen, strömendes Melos" (S. 107) oder weiter unten: „Der Choral wird ad libitum (!) aufgegeben *und* ausgesponnen, wobei es dem Komponisten nicht um den Choralduktus, sondern um das freie Spiel der Kräfte zu tun ist", so bedeuten diese schönen Worte allerdings eine recht bequeme, aber auch nichtssagende „Lösung" satztechnischer Probleme, die keineswegs geeignet ist, die Forschungsergebnisse der Bearbeiter auch nur im mindesten zu erschüttern.

Wie hilflos übrigens Prof. Kroyer der „Auspeilung" kolorierter Melodien gegenübersteht, beweist das der „Salve Regina"-Tabelle Dr. Orels entnommene Beispiel (S. 108), das in Wirklichkeit so lauten muß:



Die Schlüsselversetzung, die Prof. Kroyer hier vorzunehmen versucht, ergibt daher natürlich „eine ganz andere Melodie"! Die Choralphrase „regina" ist in der mehrstimmigen Komposition ein-

fach um die vorgeschobene freie Phrase A erweitert — ein Fall, wie er ähnlich tausendmal vorkommt, so u. a. auch im „Christe" T. 38—42 (Kroyer S. 106)[1].

Was Prof. Kroyer über die Chromatik des Bandes und speziell der Messe bemerkt, nimmt mich weiter nicht wunder! Wenn er aber Riemann für alle „Eingriffe in den tonalen Organismus" verantwortlich machen will, so stimmt das ganz und gar nicht. Denn diese haben mit der Mutationslehre Riemanns doch nicht das Geringste zu tun; davon kann sich jeder selbst überzeugen, der meine Studie liest. — Daß aber, wie diese Kritik neuerlich beweist, heute auch in den Fragen der Chromatik — von allen übrigen ganz zu schweigen! — noch mit Begriffen operiert wird, die den Kunstanschauungen oder gar dem theoretischen Inventar des 16. Jahrhunderts entnommen, bedenkenlos einer Kunst aufgedrängt werden, die in allem und jedem grundverschieden von jener der a cappella-Zeit ist, diese Tatsache kennzeichnet überhaupt den Standpunkt, den die Musikwissenschaft mit verschwindenden Ausnahmen der vorniederländischen Musik gegenüber im allgemeinen einnimmt. Nur so ist es verständlich, daß auch Prof. Kroyer alle die vielen „diatonwidrigen" Intervalle und Töne, die nicht nur die Trienter, sondern auch die übrigen Codices der Zeit enthalten, kurzerhand als „Mißbildungen" oder als „Spuren eines fremden, überfeinen, entarteten Geschmackes" erklärt, die Akzidentien aber gar mitunter als „Warnungszeichen" aufgefaßt haben möchte! — Diese „Warnungszeichen" (d. h. nämlich: ein irgendwo stehendes ♯ deutet an, daß die folgende Note nicht erhöht werden soll; ♯c ist daher nicht cis, sondern c!) sind eine Spezialität Prof. Kroyers. — Die in harmonischer Hinsicht erfreuliche, beharrliche Außerachtlassung des „mi contra fa"-Verbotes in diesen Kompositionen ist nach Kroyer natürlich ebenfalls unmöglich und stilwidrig, wie das „Draufloskadenzieren" in der Messe, für welches selbstverständlich der Bearbeiter verantwortlich gemacht wird. Und nachdem wenige Seiten vorher in der Messe eine Anlehnung an den Choral so ziemlich glatt bestritten wurde, wird diese nun als Hauptargument dafür ins Treffen geführt, daß „jede Schärfung, Färbung, Säuberung der ‚Harmonie' den Kirchenton vergewaltigt". Das haben die Komponisten jener Zeit allerdings und mit Absicht getan; Prof. Kroyer kommt daher mit seiner emphatischen Mahnung: „Also sparen mit dem Chroma! Das Fremdartige belassen! Respekt vor dem Choral!" leider um reichlich fünfhundert Jahre zu spät.

Das Editionsprinzip der „Denkmäler", das originale und Zusätze der Bearbeitung deutlich scheidet, gestattet es übrigens Prof. Kroyer, die „rechtwinklige Diatonik nnd all' die anderen lieben Wunderlichkeiten der klassischen a cappella-Musik" auch solchen gut hundert Jahre älteren Kompositionen nach Belieben aufzupfropfen; ich bezweifle keinen Augenblick, daß nach entsprechender klassischer Korrektur des Originals, Entfernung der charakteristischen harmonischen Mißbildungen u. dgl. diese Musik dann wirklich eine so „kraftstrotzende Herbheit" erhält, daß man sich, wie Prof. Kroyer selbst eingesteht, eben zwingen muß, sie ästhetisch anzuerkennen.

Mehr noch wie den chromatischen Freibrief Riemanns, der mich nie tangiert hat, lehne ich daher den klassizistisch-diatonischen Prof. Kroyers ab und ziehe es vor, stilistische Eigenheiten nicht aus einem theoretischen Inventar, sondern aus den Kunstwerken selbst zu erkunden. Denn diese führen gerade in der frühen Trienter Zeit eine zu deutliche Sprache, die nicht mißzuverstehen ist. Die „Barbarismen", die Prof. Kroyer beanstandet, muß ich daher leider mit Berufung auf Autor und Quelle ausdrücklich aufrecht erhalten. Das letzte der auf S. 114 angeführten Beispiele spricht

[1] Nebenbei bemerkt, weist dieses sechste Salve regina die Technik der sogenannten thematischen Kolorierung auf, bei welcher einzelne Choralphrasen herausgegriffen und ohne Rücksicht auf textliche Übereinstimmung in verschiedenen Stimmen verarbeitet werden (hier im Diskant, Tenor und Kontra). Im nächsten Beispiel Kroyers „[Ad te] clamamus" besteht freilich kein Zusammenhang zwischen den beiden Melodien der Tabelle; denn die rituelle Phrase liegt hier im Tenor (Part. S. 43, T. 30—34), jene des „Filii Hevae" im Diskant T. 34—38 usw. — Im „Eya ergo" (Tabelle S. 96) sind die ersten drei Noten (d—c—e) „Vorhang", der besonders von Dunstaple häufig gebraucht wird; erst dann setzt die Choralphrase wörtlich ein.

ja allein für sich ganze Bände! Wer da schließlich einmal wird umlernen müssen — diese Frage wollen wir doch lieber einer einsichtsvolleren Zukunft zur Entscheidung anheimstellen.

Ziel und Tendenz des kritischen Referates von Prof. Kroyer enthüllen sich dem Leser auf S. 112. Hier erwähnt Prof. Kroyer kurz meine im zweiten Beiheft der Denkmäler abgedruckte „höchst anfechtbare" Studie. — Diese bereits vor dem Krieg erschienene Arbeit ist nämlich vor allem deshalb anfechtbar, weil sie sich mit der Abhandlung Prof. Kroyers: „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts" befaßt und dabei in sachlicher Weise den Nachweis führt, daß Prof. Kroyer die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Drucken fast allgemein übliche Zwischenstellung des ♯ bei zwei gleichen erhöhten Noten (also o ♯ o = cis—cis) fälschlich und konsequent als chromatischen Halbtonschritt aufgefaßt hat. Es mag ja einigermaßen unangenehm sein, wenn man in einem Buche mit großem Aufwand die Anfangsstadien der Chromatik exemplifizieren will und nun nachträglich darauf aufmerksam gemacht wird, daß diese Chromatik überhaupt keine Chromatik ist. Solange mich Prof. Kroyer aber nicht von der Unrichtigkeit dieser auch hier nochmals kurz und bündig gestellten Behauptung überzeugt hat — und darauf warte ich seit acht Jahren! —, möchte ich es ablehnen, statt dessen Belehrungen über die Kompositionstechnik einer Zeit zu empfangen, die ich, wie ich wohl mit ruhigem Gewissen behaupten kann, mindestens ebenso genau kennen dürfte, wie er. —

Rudolf Ficker, Innsbruck.

* * *

Der Liebenswürdigkeit des Schriftleiters dieser Zeitschrift danke ich die Möglichkeit, der ausführlichen Besprechung meiner Arbeit einige Bemerkungen beifügen zu können. Vor allem einige tatsächliche Berichtigungen, die vielleicht zum Teil ihre Ursache in der gemeinsamen Besprechung von Dr. Fickers und meinen Publikationen haben. Die schon in der Vorbemerkung des Leiters der Publikationen hervorgehobene völlige Unabhängigkeit der beiden im dreiundfünfzigsten Bande der DTÖ vereinigten Publikationen, die in gleichem Maße bei den Studien im Beiheft Platz hat — der Kern meiner Studie, die Behandlung des verzierten Cantus firmus, lag schon im Jahre 1918 Prof. Guido Adler in einer von mehreren Schülern überreichten Gelegenheitsschrift handschriftlich vor — läßt eine Konfundierung der Herausgeber nicht recht tunlich erscheinen.

Die „Dufay-Kadenz" wird von mir stets Unterterzkadenz genannt, eben wegen der Betonung des vom Rezensenten hervorgehobenen melodischen Moments (vgl. Beih. S. 58, Anm. 1). Nicht Portamentoklauseln rechne ich zu den „besonderen Figuren der Choralverzierung", sondern ich hebe hervor, daß „das Portamento, bei schrittweiser Bewegung der Stimme eine große Rolle spielt" (Beih. S. 64). Der Ausdruck „Perihelese" wurde in ausgedehntem Maße in den „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie" von Prof. R. Lach angewendet.

Ziel meiner Studie war, die Setzweisen in der Motettkomposition der Trienter Codices in kompositionstechnisch-stilistischer Übersicht darzulegen; eine Erörterung der Fragen, denen nach Ansicht des Rezensenten ausgewichen wurde, wäre daher über ihren Rahmen hinausgegangen. Der Standpunkt der vorangehenden Zeit ist für die Betrachtung einer Stilperiode für sich allein gewiß nicht genügend, allein es ist fraglich, ob für das 15. Jahrhundert nicht eher die darauffolgende Epoche Josquins (vgl. Beih. S. 88) als Ziel ins Auge zu fassen ist, als der fernerliegende „klassische a cappella-Stil". Der nach Ansicht des Rezensenten „große Aufwand" meiner Darlegungen hat in dem Versuche seinen Grund, die entwicklungsgeschichtlichen Grundlagen zu bieten, worauf allerdings die Besprechung nicht eingeht. Es wird lediglich das komplizierteste Beispiel herangezogen, um daran die „Unzuverlässigkeit" meines „Verfahrens" „glatt" zu erweisen. Das Salve regina (DTÖ 53, S. 43 ff.), das ich in der Tabelle als Nr. 6 einfügte, hat, wie ich selbst betonte, „in seiner Melodie fast nur mehr Anklänge an die Choralweise und auch dies nur sporadisch" (Beih. S. 64). Es ist daher nicht geeignet, die Kompositionstechnik des verzierten Cantus firmus zu widerlegen. Stellt man die beiden Endglieder einer morphologischen Reihe von Bil-

dungen einander gegenüber, so wird der Zusammenhang allerdings undeutlich werden, wenn man sämtliche Zwischenglieder unterdrückt. Und gerade die zweite der von Prof. Kroyer herangezogenen Stellen — der Abdruck folgt übrigens nicht genau meiner Tabelle — zeigt in dem typischen wellenförmig unterbrochenen Hexachordaufstieg die melodische Übereinstimmung mit dem Chorale deutlich. Doch dies führt zu einem Hauptvorwurf des Rezensenten: daß die Tabelle „ungenau und verfänglich" sei, daß ich „ungemerkt zurechtgerückt" habe. Wie Kroyers Korrekturen zeigen, scheint er für die Übereinanderstellung der Melodien die Textworte maßgebend zu erachten. Demgegenüber wäre festzustellen, daß bei rhythmisch bewegten Stimmen die Textlegung in der Handschrift, wie eine Betrachtung der Faksimiles in DTÖ XIX dartut, in sehr vielen Fällen derart ist, daß mit Sicherheit kaum zu entscheiden ist, welcher einzelnen Note die betreffende Silbe zukommt (vgl. z. B. DTÖ 38, S. 8, Anfang des Sup.). In den meisten Fällen finden wir bei größerer Melismierung lediglich Anfang und Schluß von melodischen Abschnitten durch Textsilben angedeutet. Wenn nun Kroyer meint, daß die Textlegung der Partiturausgabe durch „Dekolorierung" beeinflußt ist, so zeigen z. B. gerade die von ihm herangezogenen Stellen, daß die Partiturausgabe entgegen dem melodischen Sinne die diplomatische Treue wahrt. Allein eben die Erkenntnis des Kernes der Melodie und ihres Wesens als mehr oder weniger freier Verzierung einer als Choralweise dem Sänger bekannten Melodie, erklärt diese scheinbare Ungenauigkeit der Handschriften, da es sich eben meistens darum handelte, dem Sänger lediglich textliche Fingerzeige zu geben. Wenn Rezensent die Textlegung manchmal als den klassischen Regeln des 16. Jahrhunderts nicht entsprechend findet (obwohl die locutio post semiminimam „allerdings auch im 16. Jahrhundert noch anzutreffen ist") wäre vorerst die Frage zu entscheiden, ob diese Regeln auch schon hundert Jahre früher allgemein Geltung hatten. Den Vorwurf der Ungenauigkeit der Tabelle glaube ich zurückweisen zu können, da für sie lediglich melodische Gesichtspunkte maßgebend waren und die Noten des Originals mit peinlicher Genauigkeit wiedergegeben sind. Die typographische Einrichtung der Tabelle („Kniffe"!) wurde dadurch erfordert, daß darin nicht Beispiele für die einfachsten Formen der Verzierung zusammengestellt waren, sondern kompliziertere, während jene insbesondere in den Hymnen vorliegen. Daß die Oberstimme mit dem Cantus firmus zu tun habe, erkennt Rezensent anscheinend selbst an, wenn er von „aus der Cantus firmus-Technik eben notwendigen Anklängen" und von der „Verfälschung des substantiellen" — offenbar choralen — „Gehalts" bei der von mir ergänzten Melodie in Dufays Ave maris stella spricht. Die Frage war eben, was für eine Art von Cantus firmus-Technik es ist, die den Cantus firmus aus dem Tenor verschwinden läßt und worin es liegt, daß plötzlich stets in der Oberstimme die „Anklänge" an den eigenen Cantus firmus im Gegensatz zum früher üblichen fremden vorhanden sind. Und in dieser Hinsicht vermögen wohl die Hymnen und sonstige kürzere Kompositionen als einfachere Beispiele, die Salve regina und andere umfangreichere Tonstücke dieser Art als kunstvollere den deutlichen Nachweis für die in meiner Studie (Beih. S. 66) gegebene Zusammenfassung zu erbringen.

Die Kompositionstechnik des verzierten Cantus firmus ist aber nicht, wie Rezensent meint, lediglich ein Zeichen dafür, daß die „Symphoneten so ängstlich am Choral klebten", sie zeigt ebenso, wie meisterlich es die Komponisten dieser Zeit verstanden, die traditionellen, geheiligten Weisen des gregorianischen Gesanges selbst mit dem prächtigen Gewande ihrer Figuralmelodik zu umkleiden, wie sie es verstanden, mit diesen Melodien als Kern sich zu mehr oder weniger großer Freiheit zu erheben. Die Kunst war eben, „das freie Spiel der Kräfte", die melodische Erfindungsgabe, mit dem „choralen Duktus" zu verbinden; und daraus ist erklärlich, daß auch in ein und demselben Werke manche Distinktionen den Zusammenhang mit der Choralweise deutlicher hervortreten lassen, manche wieder weniger. Die Übernahme der Choralweise in die Melodik der Figuralmusik — nicht nur in die Tektonik — bringt es auch mit sich, daß diese manche, ihrem ursprünglichen Stile zuwiderlaufende Änderungen, besonders in tonartlicher Hinsicht erleiden, da der Zusammenklang Rücksichten erforderte, die für den einstimmigen Gesang nicht in Betracht

kommen, wie insbesondere in der ursprünglichen Melodie nicht vorhandene Akzidentien. Schließlich sei erwähnt, daß ich Dufays „Anima mea“ durchaus nicht als instrumental bezeichnete, wie Rezensent meint, sondern lediglich die Vermutung instrumentaler Zwischenspiele bei den vom Cantus firmus freien Einschüben aussprach (Beih. S. 87f.), man wollte denn Textwiederholungen annehmen. Inwiefern etwas Gegensätzliches darin liegen soll, wenn mir „die alten einfachen Cantus firmi mit ihren Pfundnoten“ instrumental erscheinen, während „die vokalen Grundlagen des verzierten Diskants gegen das Instrument sprächen“ ist mir nicht erfindlich, da es sich in diesen beiden Fällen um gänzlich verschieden geartete Stimmen handelt. Auf die Frage der Stellung der englischen Schule näher einzugehen, verbietet hier wohl der Raum, ebenso auf die Frage der Entwicklung der Faurbourdon-Technik, deren Erörterung einer gesonderten Studie vorbehalten bleiben mag; die doppelte Diäsis in Kadenzen vermag ich allerdings nicht als Beweis gegen die Herkunft vom Faurbourdon anzusehen, da lineare und akkordliche Momente in dieser Zeit einander vielfach durchdringen und das von einer Seite betrachtete Bild nach der andern trüben. Bezüglich der vom Rezensenten herangezogenen Kadenz S. 35, Abschn. 100 kann ich aus dem Schlusse des Stückes kein Argument ableiten, da es sich in dem einen Falle um das Subsemitonium der Kadenz auf d handelt, das zweitemal der phrygische Schluß vorliegt und c Unterterz ist. Bezüglich des Liedes „Hilf und gib Rat“ vgl. Beih. S. 67. Für den Text zu Dufays „Ave virgo“ konnte ich keinen anderweitigen Nachweis ausfindig machen und wäre für einen ergänzenden Hinweis dankbar.

Alfred Orel, Wien.

Bücherschau

Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. v. Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. 4. Jahrg., 4. Heft. Oktober 1922. — Bückeburg u. Leipzig, C. F. W. Siegel.

[Inhalt: Max Seiffert, Nachruf für Carl August Rau. — Julius Smend, Nachruf für Max Herold. — Herm. Müller, Zur Musikauffassung des 13. Jahrhunderts. — Otto Ursprung, Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes. — Wilhelm Krabbe, Das Liederbuch des Johann Heck. — Karl Paulke, Johann Gottfried Vierling (1750—1813). — Alfred Seiffert, Eine Theorie der Geige auf mechanischer Grundlage. — Felipe Pedrell †. — Hermann Abert, „W. A. Mozart“ (Selbstbericht). — Neuerscheinungen.]

Ashwell, Lena. Modern Troubadours: a Record of the Concerts at the Front. 8°. London 1922, Gyldendal. 5/— sh.

Bach-Jahrbuch. 18. Jahrgang 1921. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. v. Arnold Schering. 8°, 111 S. Leipzig [1922], Breitkopf & Härtel.

[Inhalt: Jul. Smend, Predigt, gehalten im Festgottesdienst des 9. Deutschen Bachfestes am 5. Juni 1921 in Hamburg. — Reinhard Oppel, Zur Fugentechnik Bachs. — Arnold Schering, Über Bachs Parodieverfahren. — Curt Sachs, Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ“. — G. Kinsky, Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach.]

Bachmann, Alberta. An Encyclopedia of the Violin. London 1922, Appleton. 21 sh.

Basler Jahrbuch 1922. Hrsg. von Aug. Huber u. Ernst Jenny. 8°, 364 S. Basel, Helbing & Lichtenhahn.

[Darin S. 52—87: E. Refardt, Biographische Beiträge zur Basler Musikgeschichte. 3. Folge. August Walter (1821—1896).]

Biehle, Johannes. Raumakustische, orgeltechnische und bau-liturgische Probleme. Untersuchungen am Dom zu Schleswig. 4°, 29 S. mit 7 Abb. und einem Literaturverzeichnis. Leipzig 1922, C. F. W. Siegel. 12 *M*.

Caravaglio, Rafaele. Lezioni di istrumentazione e orchestrazione per banda. 8°. Neapel 1922, Ceccoli. 20 L.

Chapin, Arno A. The Heart of Music. London 1922, Methuen. 7/6 sh.

Chester's Lending Library. A Complete Handbook and Guide to Chamber Music. London 1922, Chester. 6 d.

Chop, Max. Mozart. Die Zauberflöte. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlr. Notenbeispielen. [Neudruck.] (Erläuterungen zu den Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 27.) kl. 8°, 96 S. Leipzig [1922], Ph. Reclam jun. 60 *M*.

Denham, George. The Mastery of the Keyboard. London 1922, Palmer. 5 sh.

Eisenmann, Alexander. Das große Opernbuch. 8°, VIII, 418 S. Stuttgart u. Berlin 1922, Deutsche Verlags-Anstalt. 550 *M*.

Ellingham, Harry. How to Use a Player-Piano. 8°. London 1922, Grant Richards. 6/— sh.

Eucito, Salvatore, u. Barnet J. Beyer. Caruso and the Art of Singing. 8°. London 1922, T. Fisher Unwin, Ltd. 10/6 sh.

Garstang, Walter. Songs of the Birds. Illustrated by J. A. Shepherd. 8°. London 1922, Lane. 6 sh.

Girard, Henri. Emile Deschamps: Relations d'un poète romantique avec les peintres, les sculpteurs et les musiciens de son temps. Paris 1922, Champion.

Gysi, Fritz. Max Bruch. 110. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1922. Lex. 8°, 32 S. Zürich, Orell Füßli.

Hanslick, Eduard. Vom Musikalisch-Schönen. 13.—15. Aufl. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) 8°, VII, 175 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 75 *M*.

Hasse, Max. Der Dichtermusiker Peter Cornelius. Bd. 1. gr. 8°, VIII, 193 S. Mit 1 Titelbild u. 9 Abb. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 160 *M*.

Huneker, James. Franz Liszt. Ein Leben in Bildern. Übertragung u. Bearbeitung von Lola Lorme. gr. 8°, 332 S. München 1922, Rösl & Co. 1200 *M*.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921. 28. Jahrg. Zweiter Teil. Festgabe z. siebzigsten Geburtstage Max Friedlaenders. Hrsg. von Rudolf Schwartz. Lex. 8°, 78 S. Leipzig 1922, C. F. Peters.

[Inhalt: Geleitwort. — Herm. Kretzschmar und Johannes Bolte: Max Friedlaender zu seinem 70. Geburtstage. — Georg Schünemann: Verzeichnis der Werke. — Hermann Abert: Der gegenwärtige Stand d. Forschung über die antike Musik. — Arnold Schering, Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter. — Alfred Einstein, Die deutsche Musiker-Autobiographie. — Hans Mersmann, Zur Stilgeschichte der Musik.]

(Jöde, Fritz.) Musik im Anfang. Ein Beiblatt zur „Musikantengilde". Jahr 1, 1922; 8 Hefte. Heft 1, Okt. 1922. gr. 8°. 4, 4 S. Wolfenbüttel, J. Zwißler. Halbj. 15 *M*.

Kobald, Karl. Wiens theatralische Sendung. (Theater u. Kultur. Bd. 7.) kl. 8°, 75 S. Wien 1922, Wiener Lit. Anstalt. 112.50 *M*.

Kofler, Leo. Richtig atmen. Atemgymnastik. Aus d. Engl. übers. v. Hedwig Andersen. Mit einer Einleitung von [Albert] Eulenburg. 4.—6. Aufl. 8°, VIII, 37 S. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 30 *M*.

Key, Pierre V. R. Enrico Caruso. 8°, XVI u. 455 S.

Kretzschmar, Hermann. Bachkolleg. Vorlesungen über Joh. Sebastian Bach. gr. 8°, 90 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 75 *M*.

Lalo, Charles. L'art et la morale. 8°, 183 S. Paris 1922, Alcan.

Lütgendorff, Willibald Leo Frh. von. Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 5. u. 6. (durchges.) Aufl. 2 Bände. 4°. I: 422, III S. mit 149 Abb., 98 Taf.; II: 670 S. mit 853 eingedr. Faks. Frankfurt a. M. 1922, Frankfurter Verlags-Anstalt. 7000 *M*.

Mayerhoff, Franz. Der Chordirigent. (Bücherei prakt. Musiklehre.) 8°, III, 39 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 30 *M*.

Miniature Essays. Granville Bantock — Joseph Jongen. London 1922, Chester. je 6 d.

Moody, Charles H. The Choir-Boy in the Making. London 1922, Milford.

Morris, R. O. Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century. With Examples. Oxford 1922. University Press.

Müller, Erich H. Heinrich Schütz. Leben u. Werke. Im Auftrage der Heinrich Schütz-

Gesellschaft hrsg. von ... 8°, 29 S. Mit einem Bildnis des Komponisten. Berlin-Dresden 1922, Nar-Verlag. 75 *M*.

Das Heftchen, eine Gabe für das Heinrich Schütz-Fest in Dresden, stellt die wichtigsten Lebensdaten von Schütz und einer Reihe seiner Zeitgenossen, die zu ihm in Beziehungen standen (wobei die italienischen etwas zu kurz kommen: der Dichter Marini, der Musiker Al° Grandi durften nicht fehlen), sowie ein nach Möglichkeit chronologisch geordnetes Werkverzeichnis zusammen. Das Büchlein ist für jeden, der das Gerippe dieser kurzen Angaben mit Fleisch und Leben zu erfüllen vermag, sehr anregend; dank Max Seiffert finden sich im biographischen Teil auch einige neue Angaben, die Schütz' Verbindung mit dem Bückeburger Hof beweisen.

A, E.

Die **Musikantengilde.** Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend. Hrsg. v. Fritz Jöde. Jahr 1 = Jg. 6 der „Laute". 8 Hefte. Heft 1, Okt. 1922. gr. 8°, 14, 8, 4, 4 S. Wolfenbüttel, J. Zwißler. Halbjährl. 75 *M*.

The **Nietzsche-Wagner Correspondence.** London 1922, Duckworth's General Books. 21 sh.

Norlén, Gunnar. Den moderna orchestern. En handbok i instrument-kännedom. 8°, 48 S. Upsala, J. A. Lindblads förlag. 1.25 Kr.

Perrier de la Bathie, Ernest. Les Insectes des Orgues. 8°. Ugine (Savoie) 1922, Selbstverlag. 6.75 Fr.

Pitré, Giuseppe. Palermo nel Settecento. (Collezione settecentesca a cura di Salvatore di Giacomo.) 8°, 482 S. Palermo (1920), Remo Sandron.

[Enthält auch Notizen über Theater und Musik.]

Porte, John F. Edward Mac Dowell. A great American tone poet, his life and music. 8°. New York 1922, Dutton. 3 $ 50 c.

Protiwinsky, Hans. Wie lerne ich Klavier? 4°, 48 S. Berlin [1922], Schlesinger; Wien, E. Haslinger. Gz. 2 *M*.

Refardt, E. Hans Huber. Beiträge zu einer Biographie. 8°. Zürich 1922, Hug & Co. 2 Fr.

Reverey, Heinrich. Stimmgesundes Sprechen und Singen durch Selbstunterricht. 8°, 135 S. mit Abb. Braunschweig u. Hamburg 1922, G. Westermann. 136 *M*.

Richter, Alfred. Aufgabenbuch (zu E. Fr. Richters Lehrbuch der Harmonie). Schlüssel. Zum Selbstunterricht. 9. u. 10. Aufl. gr. 8°, VIII u. 239 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 150 *M*.

Richter, E. Friedrich. Traité d'harmonie théorique et pratique. Trad. de l'allemand par Gustave Sandré. 12. éd. gr. 8°, VIII, 200 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 150 *M*.

Richter, E. Federico. Tratado de armonía teórico y práctico. Vertido al Español por Felipe Pedrell. 6. y 7. ed. gr. 8°, VII, 246 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 300 *M*.

Riechers, August. Die Geige und ihr Bau. 6. Aufl. 8°, 44 S. Berlin 1922, F. Wunder. 75 *M*.

Russo, Joseph Louis. Lorenzo da Ponte, poet and adventurer. (Columbia Univ. studies in romance philology and literature.) 8°. New York 1922, Lemcke & Buechner. 2 $ 50 c.

Sevrette, G. Les vieilles chansons des pays de France. 8°. Paris 1922, A. Colin.

Shera, F. H. The Groundwork of Music. London 1922, Milford.

Slezak, Leo. Meine sämtlichen Werke. 20.—31. Tausend. 8°, 263 S. Berlin 1923, E. Rowohlt. 400 *M*.

Thierfelder, Franz. Die visa der schwedischen Liederbücher des 16. u. 17. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen deutschen Liedpoesie. 8°. Greifswald 1922, Ratsbuchhandlung L. Bamberg.

Valletta, J. Chopin. La vita, le opere. Ristampa. 8°. Turin 1922, Fratelli Bocca. 15 L.

Werker, Wilhelm. Studien über die Symmetrie im Bau der Fuge und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach. (Abhandlungen der sächs. staatl. Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut f. Musikwissensch. H. 3.)

gr. 8°, VII, 356 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 360 *M*.

Westerby, Herbert. The History of Pianoforte Music. London 1922, Routledge.

Wilson, Christopher. Shakespeare and Music. 8°. London 1922, The Stage. 7/6 sh.

Wohlfahrt, Heinrich. Wegweiser zum Komponieren für Musik-Dilettanten. 8.—10. Aufl. 8°, IV, 92 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. 45 *M*.

Wójcikówna, Bronisława. Szkice Muzykologiczne. (Musikwissenschaftliche Skizzen: Polnische Tänze Johann Fischers von Augsburg. — Die Mickiewiczschen Balladen von Moniuszko. — Das Menuett in der Klaviersonate. — Vom Wert in der Musik. — Vom Musikhören.) 8°, 113 S. Warschau 1923, Nakład Gebethnera i Wolffa.

Wolff, E. A. Herm. Kurzgefaßte allgemeine Musiklehre. Neue, durchges. Aufl. (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 3311.) kl. 8°, 91 S. Leipzig [1922], Ph. Reclam jun. 60 *M*.

Wolff, Erich, u. Carl **Petersen**. Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart. (Werke der Schau und Forschung aus dem Kreise der Blaetter für die Kunst.) 8°, IX, 261 S. Breslau 1923, Ferd. Hirt. Gz. 6.50.

Zuschneid, Karl. Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene, zugleich allgemeine Musiklehre. Tl. 2. 3. 4°, II, 116 u. II, 99 S. Berlin 1922, Chr. F. Vieweg. Gz. 6 u. 5.

Zuth, Josef. Volkstümliche Gitarrenschule. 4°, 54 S. Karlsbad [1922], Sprudel-Verlag Hohler & Schäfler.

Neuausgaben alter Musikwerke

Byrde, William and others. Sacred Motets or Anthems for Four or Five Voives. Ed. by Sir Frederick Bridge. London 1922, Novello. 4 sh.

Clavicembalisti Italiani. Voll. I e II. Composizioni scelte, rivedute, diteggiate coi segni dinamici per l'accentuazione degli abbellimenti, da Mario Vitali, prof. del Liceo Musicale Rossini di Pesaro. Mailand 1922, G. Ricordi & C.

[Enthält Stücke von Frescobaldi, Grieco, Pollaroli, E. Pasquini, B. Pasquini, D. Zipoli, B. Marcello, P. B. Pescetti, D. Scarlatti, G. P. Rutini, F. Durante, G. B. Grazioli, B. Galuppi, B. Turini, N. Porpora, G. B. Martini, P. D. Paradisi.)

Leo, Leonardo. Concerto per Violoncello, in Re maggiore, riveduto e ridotto con accompagnamento di pianoforte dal prof. Francesco Ciléa, con interpretazione violoncellistica del prof. Sergio Viterbini. Mailand 1922, G. Ricordi & C.

Purcell, Henry. The Gordian Knot Untied. Suites Nos 1 and 2 for Strings. Ed. by Gustav Holst. Scores. London 1922, Novello. je 5 sh.

Scarlatti, Alessandro. Composizioni per Clavicembalo, scelte, ordinate, rivedute e diteggiate da A. Longo. Mailand 1922, Ricordi. 12 L.

Mitteilungen

Am 19. Januar 1923 vollendet Hermann Kretzschmar, der Ehrenvorsitzende der Deutschen Musikgesellschaft, sein fünfundsiebzigstes Lebensjahr. Es bedarf an dieser Stelle nicht der Würdigung seiner Persönlichkeit, der Darstellung seines reichen Lebenswerkes; nur des Ausdrucks des Dankes für die Anregung, die jeder von uns ihm schuldet, des Bekenntnisses einer dauernden Verpflichtung.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt hat sich am 6. Nov. an der philos. Fakultät der Universität München als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: „Georg Caspar Schürmann und die frühdeutsche Oper nebst neuen Beiträgen zur Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Oper und Kapelle bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts". Das Thema seiner Probevorlesung war: „Die Anfänge des venezianischen Stils in der Motettenkomposition des 16. Jahrhunderts".

Das badische Unterrichtsministerium hat Dr. phil. Hermann Erpf aus Pforzheim einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Universität Freiburg i. Br. erteilt. — Als Nachfolger des bisherigen Assistenten am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg, Dr. Josef Müller-Blattau, ist cand. phil. Heinrich Besseler aus Düsseldorf beauftragt worden.

An der Universität Königsberg hat sich Dr. Josef Müller-Blattau für das Fach der Musikwissenschaft am 31. Okt. habilitiert. Seine Probevorlesung behandelte den „Begriff des Stils in der Musikwissenschaft", die öffentliche Antrittsvorlesung das „Wesen und Werden der Sonatenform". Dr. M.-B. wurde, wie schon gemeldet, gleichzeitig zum akademischen Musikdirektor ernannt.

Die Universität Kiel hat Prof. Karl Eitz in Eisleben die Ehrenwürde eines Dr. phil. verliehen.

Herbert Biehle hat im Bautzener Stadtarchiv zwei Briefe von Heinrich Schütz entdeckt und in den „Bautzener Nachrichten" zuerst veröffentlicht, in denen es sich um die Amtsnachfolgerschaft des Bautzener Organisten Joh. Samuel Schein — des ältesten Sohnes von Joh. Hermann Schein — handelt. Als Schein 1647 aus seinem Amte schied, wandte sich der Bautzener Rat wegen eines Nachfolgers an Schütz, der um die Qualifikation seines Schülers Alexander Hering angegangen wurde. Schütz empfahl diesen seinen „bishero gewesenen Copisten" und erwiderte auf die Bedenken des Rates, ob Hering dem Amt gewachsen sei, mit einem weiteren Schreiben. Die beiden Briefe seien auch hier mitgeteilt:

WolEhrenveste, hochVndt Wolgeachte, Wolgelarte, Wolweiße Insonders großgünstige Herren hochgeehrte Freunde, Das dieselbigen die befürstehende Verledigung Ihres Organistendienstes mir nicht alleine freundlichen notificiren, Sondern solche Stelle hierüber auch einem jungen menschen welcher mir bishero in das Vierdte Jahr mit schreiben an die Handt gegangen ist, darumben aber auch der Organisten Kunst obgelegen hatt, großgünstig offeriren wollen, habe aus dero jüngsten sub dato Budissin den 5 huius an mich abgelassenen angenehmen Schreiben, ich mit mehreren Verstanden, welches ich billig mit aller gebürenden DanckbarKeit erKennen thue, Weil ich dan itzgedachten Jungen Kerl, welcher gleichwol nun Vber 20 Jahr alt ist, gerne bey einem Orgelwerck wissen möchte, Vmb dasJenige, welches er bishero begriffen desto besser ad praxin zu bringen, Er insonderheit auch nach gepflogener Unterredung mit mir, solche vocation dienstlich belieben lasset,

Alß wollen die Herren hier mit Von Vns beyderseits dienstlich gebeten sein, bey ihren großgünstigen Anerbieten Vndt inclination Zu Vns alßo beharrlich zuverbleiben, Vndt diese stelle weiter niemandt Zuversorgen, bis mehrgedachter mein bishero gewesener Copist namens Alexander Hering außer Gottesgewalt auffs lengste 14 Tage vor Ostern Persönlich Zur proba sich stellen wirdt, Vndt wie mir nicht zweiffelt das sie allerseits, bevorab auch der Director ihres Musicalischen Chores, mit seinen Qualiteten sich großgünstig contentiren werde. Also will

ich auch der dienstlichen Hoffnung leben, Sie solche Condition Jhme großgünstig wiederfahren lassen werden, gestalt ich ihn dann auch dergestalt abzufertigen gesonnen, damit Er Herrn Scheinen bey seinem AbZuge So baldt Succediren, Vndt der Gottesdienst also continuierlich Versehen werden möchte, Welches ich in schuldiger beantwortung denenselbigen nachrichtlichen Zuhinterbringen nicht Vnterlassen sollen, Nechst empfehlung Göttlicher obacht Zu gnade Verbleibend Meiner allerseits großgünstigen hochgeehrten Herren

gantz dienstwilligster
Heinrich Schütz Capellmeister mp.

Weißenfels den 14. Martii 1647.

WolEhrenVeste, Grosachtbare Hochweise Jnsonders Grosgünstige Hochgeehrte Herren Vndt freunde,

Denenselbigen soll ich hierbey nicht Verhalten, was maßen auch Jhr anderes schreiben, das dato Budissin den 11 Aprilis Stylo Novo, am Sontage Palmarum Alten Calenders mir nacher Weißenfels Wol zu Henden gelanget ist, Weil aber mein bishero gewesener Diener Vndt Copist Alexander Heringk, damahls allbereit Vor 4 Tagen hinWegk, und auff der Reise nach Bautzen Zu gewesen ist, binn ich Veranlasset worden meine antwort hierher Vndt ich schon würde wie dieses Amb abgelauffen were, Zu suspendiren, Wie nun anfänglichen undt nach Verlesung solches Jhres andern schreibens Jch mich fast Verwundern müssen, das wegen des meinigen Vorher an Sie abgelassenen schreibens, Sie derogestalt anlas daraus genommen, erWehnten meinen gewesenen Copisten, Welchen Sie Vorhinn Zu ersetzung derer bey Jhnen Verledigten Organisten stelle beruffen hatten, hinwiedrümb zu cassiren, Also han Jch Zu meiner Vor Zweyen tagen erfolgten anheroKunfft nach Dresden wiederumb getröstet worden, in dem Jch erfahren, das Sie doch entlich diesen Jungen menschen nach gethaner proba auffs Newe Zu Jhren Organisten wiederümb erwehlet und bestätigt hetten, Deswegen dann auch gegen meine Hochgeehrte Herren sambt und Sonders, Jch mich hiebey gantz dienstfleißig bedancken, Vnd Sie nochmahls Versichern Wollen, das ob Gott Will, Jch hoffen thue, Sie in solcher Wahl keinesWeges geirrt haben sollen, dann ob ich zwar mehrgedachten jungen Kerls noch Zur Zeit für einen perfectissimum in solche schwere Profession noch nicht rühmen Will noch rühmen Kan, so ist er doch gleichwol, sonder ruhm empfangener guten anleitung nach, mit seinem studio auff solchen Bahn und Wege, das mit Verleyhung göttlicher Hülffe, Er sich hiernechst wol über manchen, Welcher durch des gemeinen Pöwels geschrey nur für Excellent gehalten wirdt, Verhoffentlich erweisen wirdt, Maßen dann in allen andern Professionen auch Zu geschehen pfleget, Wann Sie nur in rechter ordnung tractiret, Vnd mit continuirlichen fleis abgewartet werden. Vnd da, über meiner Hoffnung war, Jzo oder ins Künfftige an offtgedachten ihm itzigen nunmehr bestalten Organisten erscheinen, oder aber Sie sonst etwa Zu einem ihnen besser anstehenden subjecto gelangen Können möchten, Will ich mich hiermit nochmahls gantz gutwillig angebothen haben, auff Jhre notificirung etwa ein Viertel Jahr Vorher, denselbigen mit unnachtheiligen Manier alle Zeit wiedrümb hinwegk Zu nemen, Vnd mit Gottlicher Hülffe ander Wohin unterZubringen, Vndt sollen meine großgunstige Herren mich hiermit keineswegs offendiren als dem Gottesdienst mit den meinigen ich Keines Weges zu hindern sondern Vielmehr rühmlich zu erhalten und Zu verbessern mir obliegen will. Jn dessen Göttlicher protection zu gnaden Sie allerseits und mich zu dero beharrlichen gunsten, hiermit dienstlich und trewlich empfehlende, MEiner hochgeehrten Herren sambt und sonders alle Zeit dienstwilligster

Heinrich Schütz Capellmeister mp.

Signatum Dresden den 28. Aprilis Alten Calenders Ao 1647.

Am 28. und 29. Okt. tagte in Bern die Generalversammlung des Landesverbandes der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Der Zentralpräsident Dr. Max Fehr (Winterthur) eröffnete die Sitzung; aus den Verhandlungen sei mitgeteilt, daß die N. Schw. Mg. die Herausgabe eines Jahrbuchs plant, und daß die Sektion Winterthur sich bereit erklärt hat,

Ende nächsten Jahres, anläßlich der Jubiläumsfeier für Theodor Kirchner, diese Veröffentlichung erscheinen zu lassen. Anstelle des ausgeschiedenen Dr. Hermann Suter wurde Prof. Dr. Peter Wagner zum Mitglied des Vorstandes gewählt.

Die Tagung brachte einen Vortrag von Prof. Dr. Wil. Gurlitt über die „Praetorius-Orgel", eine von Ernst Graf veranstaltete Turm-Musik auf dem Münsterturm, mit Stücken von Zwingli, Lasso, Gio. Gabrieli, Joh. Pezel und eine Aufführung der „Iphigenie auf Tauris" von Gluck; auch ein historisches Kirchenkonzert im Münster, in dem Prof. Rob. Reitz und Ernst Graf Werke von Vincent Lübeck, Frescobaldi, Kuhnau, Daniel Erich, Biber, Bach (dmoll-Konzert in der Urfassung für Geige) und Mascitti zur Aufführung brachten.

Wir in Deutschland freuen uns herzlich des reichen Lebens, das in der Schweizer Schwestervereinigung herrscht und wünschen weiterhin Glück und Gedeihen!

Frl. Nanni Stern hat auf Veranlassung von Prof. Dr. Seiffert in Bückeburg einen Vortrag über Max Slevogts Radierungen zum Autograph von Mozarts Zauberflöte gehalten.

Im Einverständnis mit Frau Elsa Reger und dem Vorstand der Reger-Gesellschaft bittet Dr. Guido Bagier, der ein größeres Werk zum fünfzigsten Geburtstag des Meisters für die Deutsche Verlags-Anstalt vorbereitet, alle Besitzer von Briefen, Postkarten oder unveröffentlichten Manuskripten, ihm diese auf kurze Zeit leihweise zu überlassen. Eine Veröffentlichung im Einverständnis der Besitzer ist erst später beabsichtigt, doch soll eine Abschrift dem Reger-Archiv in Weimar einverleibt werden. Für sorgfältige Behandlung der Schriftstücke und umgehende Rücksendung ist Sorge getragen. Die Sendungen sind zu richten an Dr. G. Bagier, Wiesbaden, Freseniusstr. 17.

Ein für dies Heft bestimmter Beitrag vom Schriftleiter über „Die Madrigale von Heinrich Schütz" mußte aus Raummangel zurückgestellt werden.

Im Leipziger Vorlesungs-Verzeichnis (Heft I, S. 61) muß es statt Dr. Arthur Seydel heißen: Prof. Dr. Martin Seydel.

Die auf S. 56 mitgeteilte Zusammenstellung der finnischen Musikliteratur ist Heren Mag. phil. Toivo Haapanen (nicht Herrn Prof. J. Krohn) zu verdanken.

Berichtigungen zum Inhaltsverzeichnis des 4. Jahrgangs. An Stelle der dort gegebenen Fassung ist zu lesen: Hagemann, E. 578. Hagen, Ernst August 531. Hagen, Oskar 512. — Tvrdy (statt Turdy), Boluslav 313. — Wolffheim, Werner. Es ist hinzuzufügen: 634. Diese Zahl ist bei Wolkan zu streichen. — S. XXXIII nach Himonet ist zu lesen: Hofer, H. Die Instrumentalwerke . . . Hofer, N. Die beiden Neutter . . . Kurt Fischer.

November | Inhalt | 1922

	Seite
Hans Joachim Moser (Halle a. S.), Heinrich Schütz	65
Julius Smend (Münster i. W.), Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz	75
Moritz Bauer (Frankfurt a. M.), Johann Mayrhofer	79
Karl Hasse (Tübingen), Bach-Reger-Fest in Heidelberg	100
Theodor Kroyer (Heidelberg), Denkmäler der Tonkunst in Österreich	102
Erwiderung Ficker-Innsbruck	115
Erwiderung Orel-Wien	120
Bücherschau	122
Mitteilungen	126

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft 5. Jahrgang Dezember 1922

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Johann Fischer von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist

Von

Bronislawa Wójcikówna, Lemberg

Die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts bilden in der Geschichte der Instrumentalmusik Deutschlands, insbesondere der Orchestersuite, eine Epoche von ganz eigenartigem Gepräge. Man könnte sie wohl als eine Durchgangsepoche bezeichnen, die ein reges, unermüdetes Tun und Schaffen vieler begabter Künstler, ein unaufhaltsames Ringen nach selbständiger Technik und besonderem Stil kennzeichnet.

Überblickt man ihre Gesamtproduktion auf dem Gebiete der Orchestersuite, so bemerkt man, daß hier zwei ihrem Wesen nach verschiedene Strömungen sich kreuzen: die Quelle der einen ist in der alten Frobergerschen Suite zu suchen, die andere ist französischer Herkunft, von der Oper und dem Ballett Lullys nach Deutschland herübergekommen.

Zeugen französischer Einflüsse in der deutschen Suite sind vor allem die Werke von drei persönlichen Schülern Lullys: Georg Muffat, Johann Sigismund Kusser und Johann Fischer. Die Werke der beiden ersteren sind bereits Gegenstand ein-

---

Vorliegende Arbeit bietet in kurzem Auszug die Ergebnisse meiner Dissertation dar, die, in den Jahren 1914—17 entstanden, in der ursprünglichen polnischen Fassung im Druck nicht erschienen ist.

Ich ergreife hier die Gelegenheit, um allen denen, die mir durch ihr Entgegenkommen in irgendwelcher Weise behilflich waren, meinen wärmsten Dank auszusprechen, vor allem Herrn Prof. Dr. Adolf Chybiński, Lemberg, für die Anregung zu dieser Arbeit und viele wertvolle Winke, dem damaligen Univ. Leop. Rector Magnificus, Prof. Dr. Kasimir Twardowski, Lemberg, für Subvention aus dem Universitätsfonds zum Ankauf von Büchern und Musikalien, dem Direktorium der Universitätsbibliothek Lemberg für die Vermittlung in der Beschaffung von Manuskripten und Drucken aus ausländischen Bibliotheken; ferner den Direktorien und Vorständen von: Stadtarchiv, Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek, Protest. Stadtpfarramt zu den Barfüßern, sämtlich zu Augsburg, Universitätsbibliothek Königsberg, Königl. Musikakademie Stockholm, Bayr. Allg. Reichsarchiv München, Kurländisches Landesarchiv Mitau, Bibliothek der Stadt Stralsund, Historischer Verein für Mittelfranken, Ansbach, Musikbibliothek Peters, Leipzig, Küsteramt der evangelischen Stadthauptkirche Schwedt a. O., schließlich dem Herrn Kammermusiker Clemens Meyer zu Schwerin i. M. Die Verfasserin.

Paris in Stuttgart „der Lehre des Capellmeisters Capricornus“[1] genossen habe, erfordert eine Erörterung.

Samuel Capricornus bekleidete die Kapellmeisterstelle in Stuttgart von 1657 bis 1665. Soll nun Fischer sein Schüler gewesen sein, und zwar nach seiner Rückkehr aus Paris, so muß er vor 1665 oder spätestens 1665 sich in Stuttgart eingefunden haben. Es scheint aber fast unmöglich, daß der im Todesjahre des Capricornus erst neunzehnjährige Fischer bereits in Paris fünf Jahre studiert hätte und nachher noch zu Capricornus in die Lehre gekommen wäre.

Demnach ließe sich hier bloß eine Vermutung anstellen: Fischer habe sich in Stuttgart als Schüler des Capricornus aufgehalten, doch vor seiner Reise nach Paris, und sei nachher zum zweitenmal als ausgebildeter Musiker nach Stuttgart zurückgekehrt. Mattheson habe also in seiner Darstellung die Daten irrtümlich verstellt. Daß Fischers Name zur Zeit, wo Capricornus die Stuttgarter Kapelle leitete, in den Akten nicht genannt wird, ließe sich damit erklären, daß Fischer wegen seines jugendlichen Alters von Capricornus nur als Kapellknabe, deren Namen ja nicht immer genannt werden, aufgenommen werden konnte.

Die stilistischen Eigentümlichkeiten der Kompositionstechnik Fischers dürften auch obige Annahme bekräftigen. Seine Kompositionen zeugen — wie wir später sehen werden — so stark von dem Einfluß Lullys, wie sonst keine der sog. Lullysten. Der Einfluß von Capricornus ist dagegen kaum zu verspüren. Die einzige Komposition Fischers von religiösem Charakter, nämlich das „Hertzlich thut mich verlangen“[2] für vier Streichinstrumente, dürfte höchstens auf die Richtung, der Capricornus in seinen Kompositionen huldigte, hinweisen.

Näheres über den Stuttgarter Aufenthalt Fischers findet sich in den Akten nicht vor[3].

Mattheson und andere Lexikographen (mit Ausnahme des Autors der Nova Literaria) geben weiter an, daß Fischer, 1681 nach Augsburg gekommen, als Musiker in die Barfüßerkirche aufgenommen wurde. Die Memorialbücher der Kirche bestätigen diese Angabe nicht, sie dürfte demnach auf einem Irrtum beruhen.

Im Jahre 1683 finden wir Fischers Namen in der Mitgliederliste der Hofkapelle zu Ansbach. Nach Sachs[4] bat Fischer um Aufnahme in diese Kapelle als Komponist und Violinist in einem Gesuch vom 27. April 1683. Seine Bitte wurde auch recht bald erfüllt, denn die oben genannte Liste vom 20. August 1683 nennt ihn schon als einen von den sechs Hofmusikern.

Es war dies zur Zeit, wo die Kapelle unter der Leitung Johann Georg Conradis (Counradi) stand, der dieselbe bis 1686 inne hatte. Die Behauptung Mersmanns[5], daß Fischer wenigstens vorübergehend und in Vertretung des Kapellmeisters an der Spitze der Hofkapelle zu Ansbach gestanden habe, läßt keinen Zweifel zu, obwohl sie nur indirekt bewiesen werden kann. Sie stützt sich nämlich auf einen Brief des Markgrafen Christian Ernst von Bayreuth (28. April 1707) an den Fürsten Anton Ulrich von Braunschweig, wo es heißt: „Es ist derselbe (Fischer) viele Jahre zu Onolzbach[6] als Director Musicae in dasiger Kapell gestanden“[7]. Dies kann nur nach dem Zurücktreten Conradis, also nach 1686, und vor der Berufung des neuen Kapellmeisters, Pistochis, stattgefunden haben. Die Vermutung Mersmanns aber, daß Fischer „wohl bis kurz vor

---

[1] Ehrenpforte, S. 61.

[2] Ms. Universitäts-Bibl. Upsala.

[3] In dem Schreiben des Johann Georg Essich, Rector Gymnasii, aus dem Jahre 1687, welches Sittard als Beilage VI im I. Bande seines Werkes vollständig zitiert, ist zwar von einem Hofmusicus desselben Namens die Rede. Dies dürfte aber unmöglich auf unseren Johann Fischer bezogen werden, da dieser sich eben zu der Zeit in Ansbach befand.

[4] Sachs, a. a. O.

[5] Mersmann, Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte, Berlin 1916 (Dissert.) S. 26.

[6] = Ansbach.

[7] Schiedermair, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, Leipzig 1908. Zitiert nach Mersmann, a. a. O., S. 21.

Pistocchis Amtsantritt (1696)" die Kapelle geleitet habe[1], scheint nicht richtig zu sein. Auf dem Titelblatt seines 1686 im Druck erschienenen Werkes „Himmlische Seelenlust" nennt sich Fischer „Hochfürstlich-Brandenburgisch Onolzbachscher Hofmusikus". Er war also noch kein Musikdirektor. Sollte ihm aber 1686 oder im nächsten Jahre nach Conradis Zurücktreten die Leitung der Hofkapelle übergeben worden sein, so dürfte er bloß bis spätestens 1690 bzw. 1691 dieses Amt bekleidet haben, also vier Jahre lang, wenn man die Angaben der oftmals zitierten Nova Literaria wörtlich nimmt[2].

Nachdem Fischer Ansbach verlassen, begab er sich an den kurfürstlichen Hof zu Mitau. Er leitete dort die Hofkapelle des Kurfürsten Friedrich Kasimir, der von 1682 bis 1698 regierte. Noch zu Lebzeiten des Fürsten verließ er aber den Hof, wie aus dem Textbuch „Das klagende Schwedenreich", eines Epitaphiums für Karl XII., zu ersehen ist. Dieses Epitaphium ist 1697 zu Riga gedruckt und enthält auf dem Titelblatt die Anmerkung, daß „Johann Fischer gewesener fürstlich-kurländischer Capellmeister" die Musik zu dem poetischen Text komponiert habe[3]. Im Jahre 1697 war also Fischer nicht mehr Kapellmeister zu Mitau.

Obige Schlußfolgerungen, die sich nur auf mittelbare Hinweise stützen, finden ihre Bekräftigung in der ältesten und — wie es scheint — auch am meisten zuverlässigen Biographie Fischers, in den Nova Literaria. Wir lesen dort, daß Fischer „... tandem in Mitauensi (aula) per sescennium choro musico praefuit": sechs Jahre nachdem er Ansbach verlassen hatte, d. h. also von 1690/91 bis 1696/97.

Im Jahre 1701 wurde Fischer als Hofkapellmeister an den Hof zu Schwerin berufen, wo er bis 1704 geblieben ist. Bevor er die neuen Pflichten übernahm, komponierte er seine Partie pour la Fleûte douce[4]. Fischer nennt sich auf ihrem Titel „s'y devant Maistre de Chapelle de S. A. S. Monseigneur le Duc de Courlande", er ist also kein kurländischer mehr, aber auch noch nicht Schweriner Kapellmeister. Ähnlich verhält es sich mit dem 1700 in Dresden erschienenen Musicalisch Divertissement. Aus der Vorrede zu diesem Werke dürfen wir schließen, daß Fischer nach kurzem Aufenthalt in der Vaterstadt (Augsburg) noch einmal Kurland besucht habe, bevor er sich nach Schwerin als seinem festen Wohnsitz begab.

Es war dies zur Zeit einer vollständigen Reorganisation der Schweriner Kapelle, und Fischer wurde als erster Kapellmeister des neu organisierten Instituts berufen[5], mit einem Jahresgehalt von 200 Talern. Näheres über seinen Schweriner Aufenthalt ist nicht bekannt. Von den Schweriner Akten nennen nur die Besoldungsbücher seinen Namen. Zwei Dokumente, die sich direkt auf Fischer beziehen, das eine vom 30. September 1703, das andere vom 21. April 1704, enthalten belanglose Einzelheiten bezüglich des Honorars. Das letztere gibt zum letztenmal Kunde von Fischers Aufenthalt in Schwerin.

Als Schweriner Kapellmeister reiste Fischer nach Rostock, wo er mit dem Organisten Christoph Raupach in Verbindung stand[6]. Er muß zu dieser Zeit ein angesehener Komponist gewesen sein, denn eben diesem Raupach (der die Werke Fischers von seiner Kindheit an kannte[7]), gab er ein Empfehlungsschreiben nach Stralsund.

Weshalb Fischer nach drei Jahren Schwerin verließ, ist schwer zu sagen. Nach Mattheson ist es ihm dort nicht so gut ergangen wie in Mitau, und irgendwelche Streitigkeiten mit den Hofmusikanten haben ihn dazu bewogen, sich von dem Schweriner Hofe zurückzuziehen.

---

[1] Mersmann, a. a. O., S. 26.

[2] „... in (aula) Onoldina per quadriennium ... choro musico praefuit".

[3] Die Musik ist nicht erhalten. Das Textbuch befindet sich auf der Königl. Bibliothek zu Stockholm. Norlind, Almaent Musik-Lexikon.

[4] Großherzogl. Regierungs-Bibliothek, Schwerin. Ms. 1873.

[5] Clemens Mayer, Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle, Schwerin 1913 S. 43.

[6] Mattheson. Ehrenpforte, S. 284.

[7] Ebenda, S. 283.

Von dieser Zeit an begann ein stetes Hin- und Herwandern. Fischer soll sich in Kopenhagen, Stralsund und Stettin aufgehalten haben[1]. Er hatte auch eine Reise nach England vor, kehrte aber nach Deutschland zurück und fand freundliche Aufnahme am Hofe zu Schwedt, wo er nach Angabe Mattheſons 1721 gestorben ist[2].

2. Johann Fischers Suitenwerke.

Die meisten der erhaltenen Kompositionen Johann Fischers gehören der Suitenform an. Sie befinden sich in folgenden Quellen:

A. Handschriften.

1. Ouverture à 5 de divers pièces de Musique. (Universitäts-Bibl. Upsala, Caps. 15:11.)
2. Ouverture à 4 Ex c♭ de diverses pièces de Musique. (Universitäts-Bibl. Upsala, Caps. 15:10.)
3. Das Eins-Drey und Drey Eins oder Der Habile Violist. (Universitäts-Bibl. Upsala, Caps. 15:12.)[3]
4. Partie pour la Fleute douce. [Großherzogl. Regierungsbibliothek Schwerin, Ms. 1873.)
5. Musicalische Composition über die weltberuhmbte Luneburg. Sültze[4]. (Staats-Bibliothek Berlin, Ms. 6360.)
6. Oeuvre de divers pièces de Musique[5]. (Staats-Bibliothek Berlin, Ms. 6360.)

B. Drucke.

1. Musicalisch Divertissement 1699/1700. (Herzogl. Bibliothek Wolfenbüttel.)
2. Tafel-Musik 1702[6]. (Großherzogl. Regierungsbibliothek Schwerin, Ms. 1871.)

Diese Werke enthalten folgende sechzehn Suiten:

A) 1. Ouverture — Aria — Menuet — Aria — Gigue — Menuet (altern.) — Menuet.
2. Ouverture — Entrée — Menuet — Gigue (Anglozice!) — Gigue — Gavotte.
3. Sonatina — Allemande — Gigue — Air — Menuett — Menuett — Menuett.
4. I. Air — Gigue — Angloise — Menuet.
II. Air — Gigue — Angloise — Menuet.
III. Allemande — Gigue — Air — Menuet.
5. Ouverture — Entrée — Aria — Ballet — Menuet — Ballet.

B) 1. I. Ouverture — Air — Menuet — Menuet — Chique — Bourrée — Menuet — Menuet.
II. Ouverture — Entrée — Menuet — Menuet — Rigaudon — Bourrée — Menuet — Menuet.

---

[1] Über seinen Aufenthalt in den Städten läßt sich nichts feststellen, da kein archivalisches Material aufzufinden ist.

[2] Die archivalischen Quellen aus Schwedt, die sich in dem Staatsarchiv Stettin befinden, enthalten gar keine Angaben über Fischer. In den Kirchenbüchern der Stadthauptkirche zu Schwedt, wie auch auf dem dortigen Friedhof, läßt sich ebenfalls nichts über Fischers Tod feststellen.

[3] Diese Suite wird eingehend von Gustav Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, Leipzig 1918, S. 54, besprochen und ist auch in dem Musikbeilageband zu diesem Werke im Druck erschienen (1920).

[4] Eitner gibt in seinem Quellenlexikon, III, S. 464, das Wort falsch als „Sälke" an.

[5] Ein Fragment. Neben dem Titelblatt bloß der bezifferte Baß eines Menuetts oder Aria erhalten.

[6] Zweite Auflage dieses Werkes „Musicalische Fürstenlust" nebst einem Anhang „Feld- und Heldenmusik über die Schlacht bey Hochstädt" 1706, ist in der National-Bibliothek zu Paris (Vm 7, 1497) erhalten.

III. Ouverture — Menuet — Air — Menuet — Chique — Menuet — Chique — Menuet.

IV. Ouverture — Air — Menuet — Chique — Sarabande — Menuet — Passepied — Suite.

2. I. Ouverture — Entrée — Chaconne — Marche — Menuet — Trio — Bourrée — Menuet — Trio.

II. Ouverture — Entrée — Menuet en Rondeau — Chaconne — Marche — Marche — Air — Air des Payſans (Gigue).

III. Ouverture — Ballet — Menuet — Trio — Air — Chaconne — Paſſepied — Menuet.

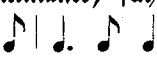
IV. Ouverture — Entrée — Menuet — Trio — Air — Chaconne — Gavotte — Marche — Marche — Marche — Marche — Marche — Marche — Menuet.

V. Ouverture — Entrée — Menuet — Entrée — Rondeau — Menuet — Allemande — Angloiſe — Gigue — Menuet — Menuet — Ballet — Pollniſche Däntze — Ballet.

Die Entſtehungszeit der Manuſkripte iſt nirgends angegeben. Gleichwohl ermöglichen gewiſſe Anhaltspunkte eine mutmaßliche chronologiſche Reihenfolge, die in der obigen Liſte wiedergegeben iſt. Nur erſchien es hier nicht am Platz die Gründe anzugeben, die zu der Feſtſetzung der Reihenfolge geführt haben. In Kürze ſei bloß angedeutet, daß die unter A) 1—3 angeführten Manuſkripte in die Zeit zwiſchen 1682—1690, die unter A) 4—5 zwiſchen 1696—1701 fallen dürften.

3. Beſtandteile der Suite.

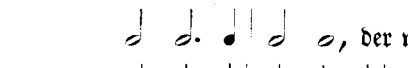
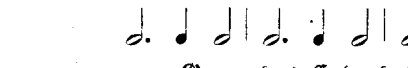
Zwei Drittel der Geſamtzahl von Kompoſitionen, die den Inhalt der Fiſcherſchen Suiten ausmachen, nehmen Tänze ein. Nach der Taktart laſſen ſie ſich in folgende zwei Gruppen einteilen: a) Tänze im ungeraden Takt (Menuet, Rondeau, Gigue (Chique), Chaconne, Paſſepied, Sarabande), b) Tänze im geraden Takt (Marche, Allemande, Anglaiſe, Bourrée, Gavotte, Rigaudon). Dazu geſellen ſich c) Formen, die öfters, aber doch nicht immer, einen beſtimmten Tanzcharakter zeigen (Entrée, Air, Ballet).

In der erſten Gruppe ſind Sarabande und Gigue die älteſten Tänze. Sie treten bereits in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der deutſchen Orcheſterſuite auf. In den 16 Suiten Fiſchers begegnen wir bloß einer Sarabande. In der zweiteiligen Form A :‖: B, mit der üblichen Modulation des erſten Teils in die Tonart der Dominante, führt die Sarabande den charakteriſtiſchen Sarabandenrhythmus:  durch. Ihrem Charakter nach entſpricht ſie vollkommen jenem Sarabandentypus, den Mattheſon ſchildert: „daß ſie keine lauffende Noten zuläßt, weil die Grandezza ſolche verabſcheut und ihre Ernſthaftigkeit behauptet“[1].

Der angeführte Rhythmus begegnet uns ebenfalls in der Sammlung Ecorcheville's „Vingt suites d'orchestre du XVII ième siècle“, in Muffats Florilegium I. (Nr. 3, 26), in den Sarabanden Kuffers[2]. Es iſt ein ſpezifiſches Merkmal der Sarabande in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gleichberechtigt mit dem Rhythmus:

[1] Vollkommener Kapellmeiſter, S. 230.

[2] Scholz, Kuffer, S. 77.

 , der wohl an den Rhythmus der ältesten Sarabande:  anlehnt.

Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts finden sich aber auch solche Sarabanden vor, die keine ihr wesentlichen rhythmischen Merkmale zeigen. So z. B. die Sarabanden Rosenmüllers (Sonate da Camera)[1]. Dennoch kommt bei ihm, ähnlich wie bei Pezel (1669, 1678), Kradenthaller (1676), Scheiffelhut (1685) die Sarabande fast in jeder Suite vor. Bei den jüngeren Komponisten wird ihre Zahl immer geringer. Aufschnaiter (1695) kennt sie nicht mehr, J. K. F. Fischer, Johann Fischer, Muffat, Schmicorer, Küsser scheinen die Sarabande nur ausnahmsweise angebracht zu haben.

Es ist für die deutsche Suite, und zwar diejenige, die von der französischen Ballett- und Opernmusik beeinflußt wird, eine kennzeichnende Erscheinung, daß die Sarabande gegen das Ende des 17. Jahrhunderts nach und nach verschwindet. Ein Vergleich dieser Suite mit der älteren gibt für diese Erscheinung die Erklärung.

Bei Rosenmüller ist die Sarabande in der Regel Schlußsatz. Pezel, Kradenthaller, Scheiffelhut bringen nach der Sarabande noch eine Gigue an. Hier und da tritt zwischen der Sarabande und Schlußgigue noch eine Aria auf und der Sarabande geht gewöhnlich ebenfalls eine Aria, ein Ballo oder eine Courante voran.

Bei den jüngeren Komponisten dagegen, die, wie bereits bemerkt, die Sarabande nur selten anwenden, begegnen wir an der Stelle der Sarabande dem Menuett. Das Menuett ist also entweder Schlußsatz oder tritt als Mittelsatz in Verbindung mit der Gigue auf. Dies können wir in den Suiten J. K. F. Fischers und Johann Fischers beobachten.

Das Menuett im langsamen Tempo kommt in seinem allgemeinen Charakter der Sarabande nahe. Das langsame Menuett vermochte also nach und nach an die Stelle der Sarabande zu treten. Aber nicht bloß die Verwandtschaft des Menuetts mit der Sarabande, noch ein anderer Umstand hat dazu beigetragen: das Menuett war nämlich ein Tanz, die Sarabande kein Tanz mehr. Um die Wende des 17. Jahrhunderts haben sich die deutschen Komponisten zur wirklichen, lebendigen Tanzmusik gewandt, um daraus zu schöpfen, und aus dieser Quelle ist eine Wiederbelebung der deutschen Suite entsprungen. In der deutschen Suite, die unter französischem Einfluß steht, finden wir in überreichem Maße die Gavotten, Bourrées, Rigaudons, Märsche u. a. Neben dem Menuett haben auch diese Tänze dazu beigetragen, die alten, ja — veralteten Tanzformen, die keine Tänze mehr waren, aus der Suite zu verbannen.

Im Gegensatz zu der Sarabande ist die Gigue für die Fischersche Suite charakteristisch. In 16 Suiten kommt sie dreizehnmal vor, zwei Suiten enthalten sogar je zwei Giguen.

Mattheson[2] zählt vier Arten der Gigue auf: die gewöhnliche, die Loure, die Canarie, die Giga. Unter Fischers Giguen finden wir sowohl die Loure, als auch die Canarie.

---

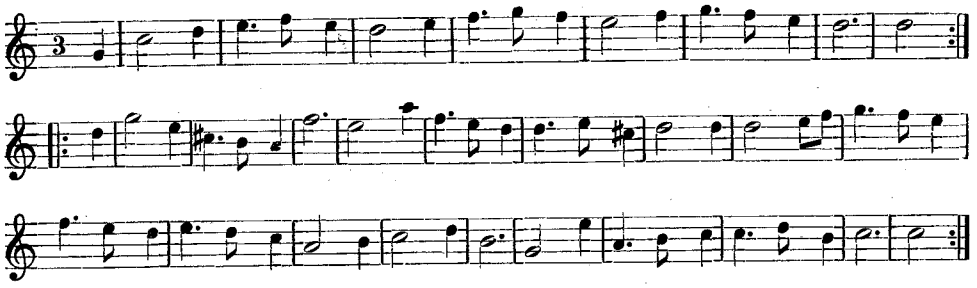
[1] DDT, erste Folge, XVIII.
[2] Vollkommener Kapellmeister, S. 228.

Canarie ist nach Hugo Riemanns Ansicht[1] mit der schnellen Courante identisch. Die nahe Verwandtschaft der beiden Tänze ist für uns von großer Bedeutung, da die Giguen Fischers, die keine Canarien sind, eben die Merkmale der Courante aufweisen.

Eine typische Canarie ist Fischers Chique d moll[2], die einzige der Art. Im $^6/_8$-Takt, mit ♪ Auftakt und den Rhythmen: ♪ | ♪♪♪ ♪♪♪ | kommt sie den Canarien Kussers, Muffats, J. K. F. Fischers, vor allem aber denen Lullys nahe.

Von den beiden Giguen Fischers aus „Ouverture à 4" trägt die erste den Titel „Anglozice(!)". Beide gehören zu dem Typus der Loure. Im $^6/_4$-Takt, mit ♩ Auftakt, mit den Rhythmen: ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | ♩. ♪ ♩ ♩. ♪ ♩ und der charakteristischen Endung: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥, entsprechen sie vollkommen den Louren Kussers, der sie ebenfalls „Gigue à l'Angloise" nennt.

Wie oben bemerkt, macht Riemann auf die Identität der schnellen Courante mit der Gigue (=Courante) aufmerksam. Von Fischers Giguen kommen fünf dem von Riemann beschriebenen Couranten-Typus nahe. Am prägnantesten kommt er in der „Air des paysans" (Tafel-Musik, II) zum Ausdruck:



Eine Ähnlichkeit und sogar eine innere Verwandtschaft der Gigue mit der Courante scheint für die Zeit, wo die Courante nur selten oder gar nicht mehr in der Orchestersuite vorkommt, nicht ohne Bedeutung zu sein.

In der oben als Beispiel angegebenen Gigue Fischers, wie auch in den übrigen von dem Typus: Courante-Gigue, sind die tieferen Stimmen auf das schlichte harmonische Akkompagnement angewiesen. Diesen streng homophonen Giguen treten in Fischers Suiten drei andere entgegen[3], in denen Anfänge der polyphonen Technik sich feststellen lassen. Das imitatorische Nacheinandertreten der Stimmen nach Fugenart und imitatorische Progressionen, die außer den Giguen Fischers auch bei J. K. F. Fischer und bei Lully anzutreffen sind, deuten bereits auf die polyphone Gigue hin, die in der Bach-Händel-Epoche ihre Blüte erreichen sollte.

Eine ganz besondere Stellung unter den Giguen Fischers nehmen diejenigen aus der Ouverture à 5 und der Suite „Das Eins-Drey" ein. Schnelle Passagenfiguren lassen vermuten, daß es die Mattheſonschen „Gige" seien, „welche nicht zum Tantzen, sondern zum Geigen gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äußersten Schnellig-

[1] Musiklexikon, Art.: Courante.
[2] Musikalisch Divertissement IV.
[3] Partie pour la Fleute III, Musikalisch Divertissement I, III.

keit oder Flüchtigkeit"[1]. Die Vermutung liegt umso näher, als die Suite „Das Eins-Drey" von manchen Effekten der virtuosen Technik Gebrauch macht.

Die Gigue ist als bewegter Tanz im Tripeltakt dem Passepied verwandt. Nach Riemanns Ansicht[2] ist dieser von der bewegten Courante kaum zu unterscheiden, andererseits ist es aber auch schwer den rein musikalischen Unterschied zwischen dem Passepied und dem Menuett zu bestimmen. „C'est un menuet, dont le mouvement est fort vite et fort gai" schreibt Brossard in seinem Dictionnaire (1695). Der Auftakt aber, welchen auch Mattheson als eine spezifische Eigentümlichkeit des Passepieds bezeichnet, könnte vielleicht für den Unterschied zwischen beiden Tänzen ausschlaggebend sein.

Der Passepied zählt zu den Tänzen, die nur selten in der Suite anzutreffen sind. Übrigens ist das auch nicht zu verwundern, da der Passepied als Tanz keine oder wenigstens sehr geringe Individualität besitzt.

Von den beiden Passepieds Fischers[3] kommt jener aus der Tafel-Musik dem Lullyschen aus Temple de la Paix nahe, sowohl seiner Form, wie auch seiner Rhythmik (oder:) nach. In der freien Erweiterung der letzten 8taktigen Periode auf 12 Takte erinnert er an jene rhythmischen Freiheiten, die für Lully so kennzeichnend sind. Übrigens sind die metrischen Freiheiten auch anderswo bei Fischer anzutreffen, obwohl er seinen Meister in dieser Hinsicht nicht erreicht.

Wenn wir die Gigue als charakteristisch für Fischers Suite nannten, so können wir das Menuett als obligat bezeichnen. Die große Anzahl Menuette ist für eine Gesamtcharakteristik des Suitentypus Fischers ebenso wichtig als das seltene, ausnahmsweise Vorkommen der Sarabande und das gänzliche Fehlen der Courante. Es gibt keine einzige Suite Fischers ohne das Menuett, ja gewöhnlich sind zwei Menuette miteinander verbunden, wenn auch das zweite kein Trio ist. Manche Suiten enthalten drei oder gar vier Menuette. Diese folgen aber nicht unmittelbar nacheinander (wie z. B. in Kussers Festin de la Muse): andere Tänze sind dazwischen eingeschoben. Die Suite „Das Eins-Drey", wo drei Menuette wie zu einer Einheit verbunden sind, stellt eine einzige Ausnahme dar. Jedes der Menuette aber ist für ein anderes Instrument bestimmt (Violine I, Violino II, Viola). Bei Fischers Zeitgenossen: J. K. F. Fischer, Auffschnaiter, Muffat, finden wir nie mehr als zwei Menuette in einer Suite, wobei das zweite öfters, aber doch nicht immer, ein Trio ist.

Fischers Menuette lassen sich in drei Typen einordnen, wie folgt:

Typus I. $A :\|: B = 8 :\|: 8 = 4 + 4 :\|: 4 + 4$, wobei:
$A = a + a'$, $B = b + c$ oder: $B = b + a''$.

Typus II. $A :\|: B = 8 :\|: 16 = 4 + 4 :\|: 8(4 + 4) + 8(4 + 4)$, wobei:
$A = a + a'$, $B = b + c$ oder: $B = b + b'$.

Typus III. $A :\|: B = 8 :\|: 16 = 4 + 4 :\|: 8(4 + 4) + 8(4 + 4)$, wobei:
$A = a + a'$, $B = b + A'$ oder: $\mathbf{B = b + A}$.

Die obigen drei Typen (samt Varianten) geben das vollkommene Bild der formalen Menuettenstruktur Fischers im Rahmen symmetrischer Phrasenbildung. Wir

[1] Vollkommener Kapellmeister, S. 228.
[2] Große Kompositionslehre I, S. 117.
[3] Musikalisch Divertissement IV, Tafel-Musik III.

finden in ihnen die vollständige Evolution des Menuetts, von der zweiteiligen Form A — B, die allen Tänzen des 17. Jahrhunderts gemeinsam war, bis zu der eigentlichen entwickelten dreiteiligen Form A — B — A. Das Bild welches uns die drei Typen darbieten, läßt uns beobachten, wie alle die Evolutionsstadien um die Wende des 17. Jahrhunderts noch nebeneinander bestehen, bis sich endlich die eine Form allgemein zu behaupten vermochte.

Ähnlich wie in formaler Hinsicht ist das Menuett Fischers auch bezüglich der Harmonik recht differenziert. Es handelt sich hier allerdings nur um den Schluß des ersten und den Anfang des zweiten Teils. Der erste schließt fast durchweg mit dem Trugschluß oder moduliert in die Tonart der Dominante. Dann fängt der zweite entweder 1. mit derselben Funktion an, oder 2. mit der Tonika, oder 3. geht in die Dur-Parallele über, wenn der erste in Moll geschlossen hat.

Das harmonische Schema:

$$T - D - T$$

in bezug auf die Form:

$$A - B - A$$

die wir schon bei Fischer feststellen, blieb für die Menuettenform, sogar die des klassischen Menuetts, charakteristisch.

Es kommt auch vor, daß der erste Teil des Menuetts mit einer vollkommenen Kadenz schließt. Dann finden wir in der Formel:

$$A - B - A$$

insofern das A unverändert auftritt, die Idee der Rondoform realisiert.

Kurz zusammenfassend, können wir die Menuette Fischers — ihrer Form nach — in folgenden drei Formeln zusammenstellen:

$$1.\ A - B \qquad 2.\ \overset{D}{A} - B - \overset{T}{A} \qquad 3.\ \overset{T}{A} - B - \overset{T}{A}$$

Zu ähnlichen Resultaten gelangt auch Chrzanowski[1], der die Evolution der Menuettenform im allgemeinen betrachtet. Unsere Analyse, an den Werken bloß eines Komponisten durchgeführt, macht es klar, daß diese verschiedenen Formen nebeneinander bestanden haben, bis sich die Form

$$\overset{D}{A} - B - \overset{T}{A}$$

als die überwiegende, wenn nicht allein herrschende den Endsieg erkämpfte.

Wie bei Johann Fischer finden wir die dreiteilige Form des Menuetts auch bei Schmicorer, J. K. F. Fischer und Muffat. Eine Rückkehr zum Teil A läßt sich aber in den Menuetten dieser Komponisten noch nicht bemerken. Daraus ist zu ersehen, daß Johann Fischer seine Zeitgenossen in dieser Hinsicht überholt, wobei er doch in höherem Maße als jene eine Verschiedenheit der Form bewahrt. Dasselbe läßt auch das Fischersche Menuett mit Trio beobachten, welches diese Form in der eigentlichen Bedeutung darstellt, im Gegensatz zu den anderen Suitenkomponisten, Fischers Zeitgenossen, die wie z. B. Kusser bloß eine „Art Trio" kennen.

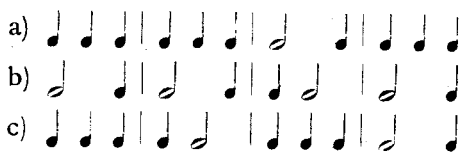
Bezüglich der Rhythmik erlaubt sich das Menuett Fischers weitgehende Freiheiten. Es besteht nämlich kein festes, individuelles, rhythmisches Motiv, das man als den

[1] Das instrumentale Rondeau. Leipzig 1911 (Dissert.), S. 6, 19.

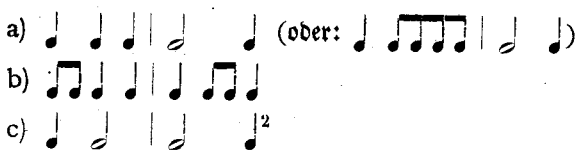
„Menuettenrhythmus" bezeichnen könnte. Von dem schlichten, undifferenzierten Rhythmus in Viertelnoten (3/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩) gelangt man durch eine Reihe von Varianten zu solchen Zwei- oder Viertaktgruppen, in denen gewisse Takte durch stetige Wiederholung desselben Motivs eine Sonderstellung behaupten. Diese Zwei- bzw. Viertaktgruppen bilden ein organisches, durch Wiederholung desselben Motivs für das Menuett charakteristisches Gebilde, worauf die Struktur des Ganzen sich stützt.

Bei Fischer lassen sich folgende Gruppen feststellen, die durch Profilation[1] gewisser Takte gleichsam architektonische Einheit der ganzen Form bilden:

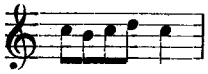
1. Viertaktgruppen:



2. Zweitaktgruppen:



Das oben gesagte ist an Beispielen leicht festzustellen. Von den angeführten Formen ist besonders die Form 2 c) hervorzuheben. Wir finden sie nicht nur bei Fischer, sondern auch bei anderen deutschen Komponisten, besonders häufig aber bei Lully. Es zeigt sich hier der direkte Einfluß der französischen Tanzmusik auf die deutsche Suite. Auch eine melodische Wendung, die durch ständige Wiederholung gar sehr verschiedene Menuette einander nahe bringt, nämlich die periheletische Wendung



weist direkt auf den Einfluß Lullys hin.

Unter den Menuettentypen haben wir bereits oben den Typus:

$$\overset{T}{A} - B - \overset{T}{A}$$

als den Urtypus der Rondoform erwähnt. Er kommt völlig zum Ausdruck in Fischers Menuett en Rondeau, dem einzigen in seinen Suiten. Die Form en rondeau führt uns unmittelbar zur Chaconne, die ja öfters ebenfalls en rondeau gesetzt wurde und in den Fischerschen Suiten zu den längsten und am weitesten ausgearbeiteten Stücken zählt. Ihrem Umfang nach übertrifft sie sogar die Ouverture.

Nach Mattheson[3] ist die Chaconne „die größeste unter allen Tantz-Melodien", neben der Passacaille. „Sonst bestehet der Unterschied zwischen der Chaconne und Passacaille in vier Dingen." Die spezifischen Merkmale der Chaconne bilden nach

[1] Terminologie nach dem Werke Robert Lachs: Studien zur Entwicklungsgeschichte der rhythmischen Melopöie. Leipzig 1913.

[2] Fischers „Pollnische Däntze", die als Anhang seiner Tafel-Musik beigefügt sind, weisen ähnliche Rhythmen auf. Vgl. Bronisława Wójcikówna: Tańce polskie Jana Fischera (1702). Kwartalnik Muzyczny II, 2 Warschau 1914.

[3] Der vollkommene Kapellmeister, S. 233.

Mattheson: ihr langsameres Tempo, ihre Vorliebe für Dur-Tonarten, ihre nicht nur instrumentale, sondern wohl auch manchmal vokale Bestimmung, „basso ostinato". Ähnlich wie Mattheson definieren auch andere Theoretiker, wie z. B. Walther, die Chaconne und Passacaille als zwei verschiedene Formen.

Die Praxis steht jedoch mit der Theorie im Widerspruch, worauf schon Hugo Riemann[1] und Hans Scholz[2] aufmerksam gemacht haben. Ihre Schlüsse ziehen sie aus einer Analyse der beiden Formen bei Muffat, J. K. F. Fischer, Buxtehude und Kusser. Die Richtigkeit dieser Schlüsse wird nun durch die Analyse der Chaconne Johann Fischers bekräftigt.

Johann Fischer kennt die Passacaille nicht. Er schreibt bloß Chaconnen. Und doch steht die Chaconne IV aus der Tafel-Musik in a moll und keine von seinen vier Chaconnen behält den Basso ostinato unverändert. Sie wären also — nach der Mattheson'schen Definition — eher für Passacaillen anzusehen. Schon daraus ist ersichtlich, daß die Elemente der beiden Formen einander durchdringen, so daß sich zwischen ihnen keine festen Grenzen ziehen lassen. Dies bestätigen auch die französischen Theoretiker Brossard (1703) und Rousseau[3].

Zu den Chaconnen Fischers zurückkehrend, können wir folgende gemeinsamen Merkmale dieser vier Stücke feststellen:

1. jede der Chaconnen ist aus regulären Phrasen zusammengesetzt, die durch ständige Wiederkehr der Kadenz scharf voneinander geschieden sind;

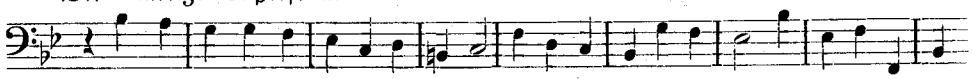
2. drei von den Chaconnen (I, III, IV) fangen mit dem Auftakt an;

3. der „diminuierte" Baß begleitet in der Regel die oberen Stimmen, wenn ihre Melodie im gleichen Rhythmus, überwiegend in Viertelnoten, gehalten ist, und umgekehrt;

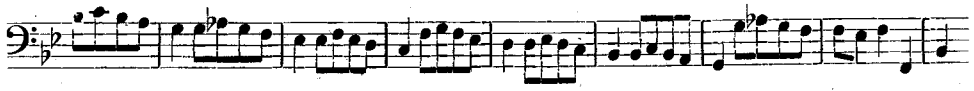
4. zwischen einzelne Phrasen, die auf den Ostinato gebaut sind, werden freie, vom Ostinato unabhängige Zwischensätze eingeschoben, wobei vom Trio-Effekt und der Fugato-Technik Gebrauch gemacht wird.

Bezüglich des Ostinato lassen sich keine gemeinsamen Merkmale feststellen; seine Bearbeitung ist recht mannigfaltig. Als Beispiel der Fischerschen Behandlung des Ostinato sei die Chaconne I aus der Tafel-Musik angeführt.

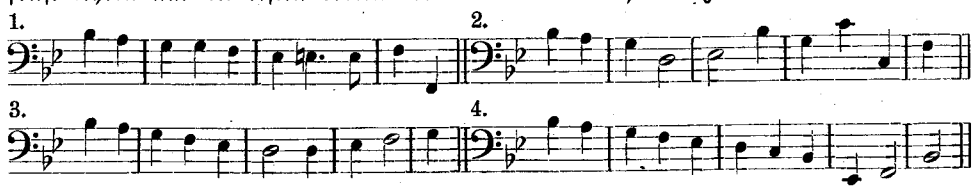
Der 8taktige Baßrefrain:



erscheint variiert als:

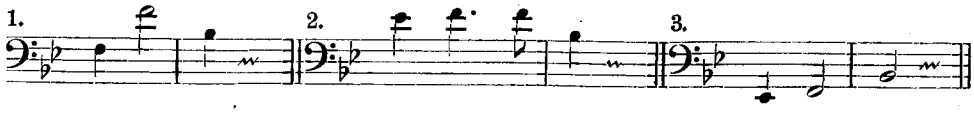


sonst kehren nur die ersten Noten des Ostinato wieder, und zwar:

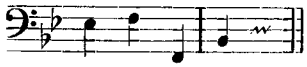


[1] Große Kompositionslehre II, S. 414.
[2] Kusser, S. 73.
[3] Dictionnaire de musique I, S. 88.

und wenn der Baß sich von der ursprünglichen Form völlig entfernt, behält er doch die Kadenz, die an Ostinato gemahnt. Die verschiedenen Formen dieser Kadenz:



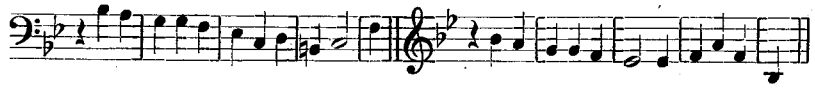
sind bloß Varianten der Ostinato-Kadenz:

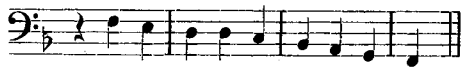


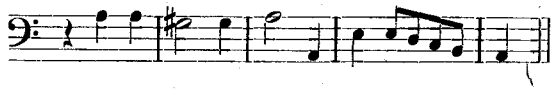
Der Basso ostinato wird auch in die obere Stimme versetzt, und zwar teils unverändert, teils variiert, und erscheint sogar in den Tonarten der Dominante und Parallele.

Die Bearbeitung dieser Chaconne (wie auch der übrigen Fischers) ist also gar nicht so streng, wie man es auf Grund deutscher theoretischen Schriften vermuten könnte. Fischers Chaconnen sind auch keine Ausnahme: das nämliche können wir an den Passacaillen und Chaconnen anderer Komponisten dieser Zeit beobachten.

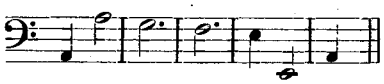
Es ist recht interessant, daß die Ostinati verschiedener Chaconnen und Passacaillen sich ähneln. Riemann gibt eine ganze Reihe von Beispielen an[1]. Auch Fischers Ostinati sind einander verwandt, wie es folgende Zusammenstellung deutlich erkennen läßt:

Tafel-Musik I. 

Tafel-Musik II. 

Tafel-Musik III. 

Sie zeigen auch Ähnlichkeit mit der Struktur der Lullyschen Themen, z. B.:

Persée (scène dernière) 

In der zweiten Gruppe der Fischerschen Tänze, die Allemande, Bourrée, Gavotte, Rigaudon, Anglaise und Marche umfaßt, ist die Allemande der älteste Tanz. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemein in die Suite aufgenommen, wurde sie auch bald zu ihrem obligaten Bestandteil. Gegen das Ende des Jahrhunderts aber wird sie immer seltener. Dies ist vor allem an der Orchester- bzw. Kammersuite zu beobachten, die ja überhaupt weniger konservativ als die Klaviersuite sich zeigt. Bei Johann Fischer finden wir je eine Allemande bloß in drei von seinen Suiten; auch bei anderen Komponisten, die wir öfters mit Fischer verglichen haben, zählt die Allemande zur Ausnahme.

Um das seltene Vorkommen der Allemande in Fischers Suiten zu erklären, wollen wir zwei Umstände erwägen:

---

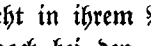
[1] Große Kompositionslehre II, 415—419.

1. Die meisten von Fischers Suiten fangen mit einer Ouvertüre an, der gewöhnlich Entrée und Air folgen. Die Allemande also, die als erster Satz der Suite angebracht wurde, hat hier keinen passenden Platz[1];

2. das Zurücktreten der Allemande wird auch durch reichlichen Zufluß immer neuer Tänze erklärt. Gleich der Gaillarde, Sarabande, Courante, die ja keine Tänze mehr waren, mußte die Allemande den neuen, von frischem Leben pulsierenden Tänzen Platz machen.

Die drei Allemanden Fischers sind sowohl bezüglich der Form, wie auch der Technik ihrer Bearbeitung differenziert. Die Allemande aus der Suite „Das Eins-Drey" kommt dank ihrer Melodik und dem reichen figurativen Element einem freien Präludium nahe. Die beiden anderen zeigen imitatorisches Wesen. Das Thema tritt in ihrem zweiten Teil in Umkehrung auf. Eine rhythmische Figur, nämlich oder , die auf schwachen Taktteilen auftritt, hat die Allemande Fischers mit den Allemanden Lullys und auch denen deutscher Komponisten (Schmicorer, Muffat, sogar Johann Sebastian Bach) gemeinsam.

Unmittelbar aus der französischen Oper und dem französischen Ballett stammen die Bourrée, Gavotte und das Rigaudon. Alle drei sind bei Lully reichlich zu finden. Die Gavotte ist unter ihnen der älteste Tanz. Sie kennzeichnet sich durch den Auftakt und die strenge Periodisierung. Die Zweitaktgruppen sind aber öfters auf Dreitaktgruppen erweitert, was für Lully ein ganz eigentümliches Merkmal bildet.

Von zwei Gavotten Fischers hat die eine[2] weder den Auftakt, noch die periodische Form. Sie steht in ihrem Wesen ganz vereinzelt da, denn solch eine Gavotte ist weder bei Lully, noch bei den zeitgenössischen deutschen Suiten-Komponisten anzutreffen. Die andere[3] dagegen entspricht dem Gavotten-Typus vollkommen. Es sei hier hervorgehoben, daß die Bewegung dieser Gavotte in den letzten Takten gesteigert wird, was auch in Muffats und Schmicorers Gavotten zu bemerken ist. Die Rhythmen der letzteren  deuten bereits auf spätere Gavotten, insbesondere J. S. Bachs, hin.

Fischers Gavotten behalten keine feste rhythmische Figur: typisch könnte man bloß das Punktieren des schweren Taktteils nennen.

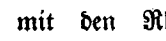
Die der Gavotte verwandte Bourrée tritt in der deutschen Orchestersuite erst nach 1690 auf, also nachdem bereits Lullys Suiten (1690) im Druck erschienen waren. Ob dieses Erscheinen der Bourrée unmittelbar auf die Suiten Lullys zurückzuführen ist, darf nicht behauptet werden, da auch seine Opern Bourrées enthalten. Bei Fischer spielt die Bourrée eine recht bescheidene Rolle; dasselbe gilt auch für den Rigaudon, der nur einmal in seinen Suiten auftritt.

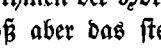
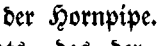
---

[1] Allerdings ist die Allemande in der Flötenpartie Fischers an den Anfang gestellt und in der „Eins-Drey"-Suite folgt sie unmittelbar auf die Sonatina, in der zwölfsätzigen Suite aus der Tafel-Musik, die recht bunt zusammengestellt ist, wurde ihr an achter Stelle zwischen Anglaise und Menuett Platz angewiesen.

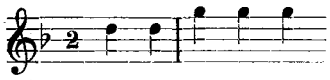
[2] Ouverture à 4.

[3] Tafel-Musik IV.

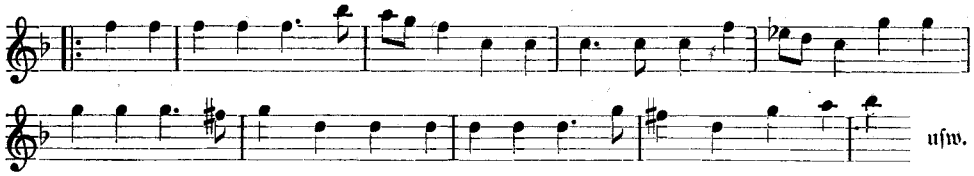
Ganz unabhängig von seinen Zeitgenossen bringt Johann Fischer in seinen Suiten die Anglaise[1]. Dieser Name umfaßte im 17. Jahrhundert mehrere Arten Tänze. Mattheson zählt „Country-Danses, Ballads, Hornpipes" auf[2], ohne ihren musikalischen Charakter zu definieren. Nach Riemanns Ansicht[3] tritt die Anglaise (Country-Danse) Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich auf, woher sie — auch unter dem Namen der Française — nach Deutschland kam und nach 1700 populär wurde. Für die Hornpipe nennt Riemann den $^3/_2$-Takt mit den Synkopen: oder den C-Takt mit den Rhythmen:  usw. charakteristisch. Türk dagegen definiert in seiner Klavierschule (1789) die Anglaise als einen bewegten Tanz, in $^2/_4$, $^3/_8$ oder $^6/_8$ mit dem akzentierten schweren Taktteil[4].

Von den drei Anglaisen Fischers entspricht eine, nämlich die g moll aus der Flötensuite der Beschreibung Türks bezüglich des Akzents. Sonst kommt sie wegen ihrer Rhythmen: der Gavotte nahe. Zwei andere Anglaisen fangen mit dem Auftakt an: oder , und behalten durchweg die von Riemann angeführten Rhythmen der Hornpipe, also: C  (bzw. C ).

Nicht bloß aber das stetige Festhalten an einer rhythmischen Figur bestimmt den Tanzcharakter der Hornpipe. Der Name des Tanzes stammt ja von dem Namen des Instruments, das der französischen Musette entspricht. Für die Musette ist — wie bekannt — der Bordun kennzeichnend. In der Hornpipe wird zwar der eine Bordun-Ton nicht wiederholt, es kehrt aber das eine Motiv, melodisch und rhythmisch unverändert, immer und immer wieder. So z. B. das Kopfmotiv einer Anglaise Fischers:



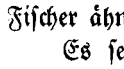
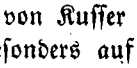
wird in dem zweiten Teil folgendermaßen durchgeführt:



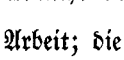
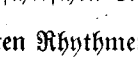
Der Anglaise Fischers haben wir verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit zugewandt, weil sie zu den Seltenheiten zählt und von den Theoretikern nicht genug beachtet wurde.

Die Gruppe der Tänze im geraden Takt schließen wir mit dem Marsch, der für einen „gegangenen Tanz" angesehen werden darf. Er mag vom Theater, nämlich von den Opern Lullys her, die ja in Märschen schwelgen, in die deutsche Suite eingedrungen sein. Johann Fischer bringt ihn besonders reichlich in seiner „Tafel-Musik", der französische Eigentümlichkeiten am meisten anzusehen sind.

[1] Partie pour la fleute, Tafel-Musik.
[2] Der vollkommene Kapellmeister, S. 226.
[3] Musiklexikon.
[4] Krehl, Formenlehre II, S. 22. (Samml. Göschen.)

Allen Märschen Fischers haftet derselbe gemäßigte Charakter an. Sie behalten zwar den Takt alla breve; jedoch sechstaktige Phrasen und allmähliche Steigerung der Bewegung (Triolen!) deuten auf den direkten Einfluß Lullyscher Märsche hin. Der Intradenrhythmus:  oder:  wird von Fischer ähnlich wie von Kusser gewahrt.

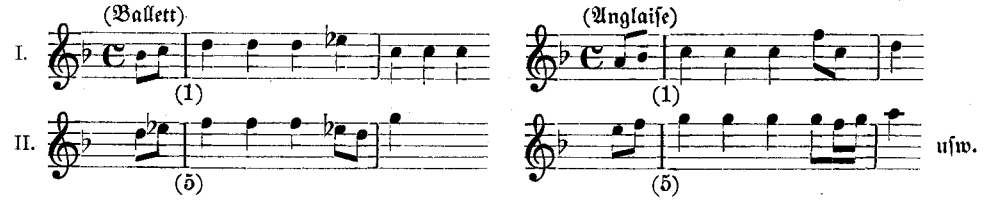
Es sei hier besonders auf die vierte Suite aus der Tafel-Musik Fischers hingewiesen, die sechs Märsche nacheinander bringt, so, daß sie eine Art „Suite in der Suite" bilden.

Mit dem Marsch als einem gegangenen Tanz steht die Entrée in nächster Verwandtschaft. Ihre Herkunft ist in dem französischen Ballet du cour zu suchen, das von Prunières[1] ballet à entrées genannt wird. Die Entrées Johann Fischers kommen denen seiner Zeitgenossen wegen ihrer imitatorischen Bearbeitung nahe. Die imitatorische Technik wird auch von Mattheson als ein spezifisches Merkmal der Entrée hervorgehoben[2] und stammt wohl aus der älteren Intrade[3]. Vorwiegend beschränkt sich diese imitatorische Bearbeitung auf das Nacheinandereintreten der Stimmen. Manche von den Fischerschen Entrées zeigen aber eine streng durchgeführte motivische Arbeit; die punktierten Rhythmen  , sowie das kleine Motiv  , das stets auf dem leichten Taktteil auftritt, prägen seiner Entrée den Charakter des 1. Teils einer französischen Ouvertüre auf (s. u.).

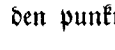
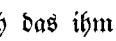
Nicht immer ein Tanz, aber doch öfters von einem bestimmten Tanzcharakter ist die Air. Der Tanzcharakter kommt insbesondere in jenen Airs zum Ausdruck, die mit der Entrée unmittelbar verbunden sind. Das nämliche Verhältnis ist in Lullys Opern durchweg eingehalten. Von den Fischerschen Airs nähern sich vier, mehr oder weniger, einem Tanz. So zeigt die eine[4] Allemandencharakter, zwei andere[5] sind Gavotten, die letzte[6] eine Bourrée. Die übrigen, polyphonen Airs, sind frei in der Form.

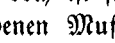
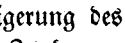
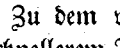
Ähnlich wie die Air enthält auch das Ballett manches Tanzelement. Das Ballet Fischers und seiner Zeitgenossen ist entschieden französischen Ursprungs und ist von dem früheren Ballo oder Balletto zu unterscheiden. Zwei Ballette aus der Tafel-Musik sind besonderer Beachtung würdig, da sie eine merkwürdige Verwandtschaft mit der Anglaise zeigen.

Als Beispiel seien hier die einander entsprechenden Stellen aus dem Ballett g moll (Tafel-Musik) und der Anglaise F Dur (Tafel-Musik) angeführt:



[1] Le Ballet du Cour, Paris 1914, S. 123.
[2] Der vollkommene Kapellmeister, S. 227.
[3] Vgl. z. B. Rosenmüllers: Sonate da camera.
[4] Musikalisch Divertissement I/2.
[5] Partie pour la fleute III/3. Musikalisch Divertissement V/1.
[6] Tafel-Musik IV/5.

Zum Schluß sei hier noch des einzigen Rondeaus Fischers gedacht. Wenn es auch denselben Namen führt, hat es mit dem französischen Rondo nichts zu tun. Es hat die übliche Form der Tänze (A :‖: B). Der $^3/_4$-Takt, sowie die Rhythmen der Zweitaktgruppen  bringen dieses Rondo dem Menuett nahe, die Endungen  zeugen vom Einfluß der Courante. Ein ähnliches Rondo findet sich bloß bei Schmicorer im Zodiacus vor. Andere Komponisten, wie Kusser, Muffat uff., vor allem aber Lully, kennen bloß das französische Rondo mit dem dreimal zurückkehrenden Refrain.

Wir wenden uns der Ouvertüre zu, die den meisten Suiten Fischers ihren Namen gegeben hat. Um die Wende des 17. Jahrhunderts nimmt die französische Ouvertüre wohl den wichtigsten Platz in der deutschen Suite ein. Der klassische, d. h. der von Lully ausgebildete Typus der Ouvertüre, ist eine zweiteilige Form. Der erste Teil, im ernsten Charakter einer Pavane, ein Grave oder Lento, in gerader Taktart, zeigt den punktierten Rhythmus:  oder:  , dessen Ausdruckskraft durch das ihm vorangehende Motiv:  noch gesteigert wird. Der besondere ästhetische Wert dieser rhythmischen Figur ist bisher nicht genug beachtet worden[1]. Und doch ist sie ganz eigenartig und trägt sowohl in Lullys Ouvertüren, wie auch in denen Muffats, J. K. F. Fischers u. a., ebenso wie bei Johann Fischer zu einer Steigerung des Ausdrucks bei.

Zu dem vorwiegend homophonen ersten Teil gesellt sich der polyphone zweite, in schnellerem Tempo (Allegro, Presto, Vif), im $^3/_4$-Takt (auch $^6/_4$, $^6/_8$ oder alla breve), öfters mit Tanzrhythmen. Das Fugato beschränkt sich auf bloß eine Durchführung des Themas. Meistens wird dieses Thema auch nicht einmal im vollen Umfange ausgesprochen, da schon zu Anfang die Engführung in allen Stimmen angewandt wird. Es fehlt auch dem Thema die eigentliche thematische Potenz, die ihm dazu verhelfen konnte, sich in eine Fuge zu entwickeln.

Die Einführung des Fugato scheint persönliches Verdienst Lullys zu sein: der zweite Teil der Ballettouvertüre zu „Alcidiane" (1658) ist bereits fugiert. In den späteren Ouvertüren Lullys ist der Typus: Grave-Allegro (Fugato) immer eingehalten. Eine Rückkehr zu dem Grave beschränkt sich bei Lully allerdings auf die Kadenz, wenn auch von den Theoretikern, wie Mattheson, Rousseau, die dreiteilige Ouvertüre für vollkommener gehalten wird, als die zweiteilige.

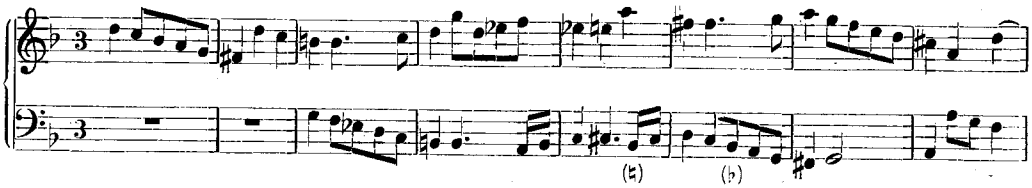
Fischers Ouvertüren sind teils zwei-, teils dreiteilig. In ihrem ersten Teil weichen sie von dem im allgemeinen besprochenen Typus nicht ab. Der zweite Teil der Ouvertüre Fischers läßt sich dagegen im allgemeinen nicht definieren; vielmehr müssen manche Einzelheiten im besonderen hervorgehoben werden.

Vor allem läßt es sich feststellen, daß je geringer die Mittel, die dem Komponist zu Gebote stehen, desto größer die Ausdruckkraft seiner Fugatos, und umgekehrt. Dies mögen zwei folgende Beispiele beleuchten.

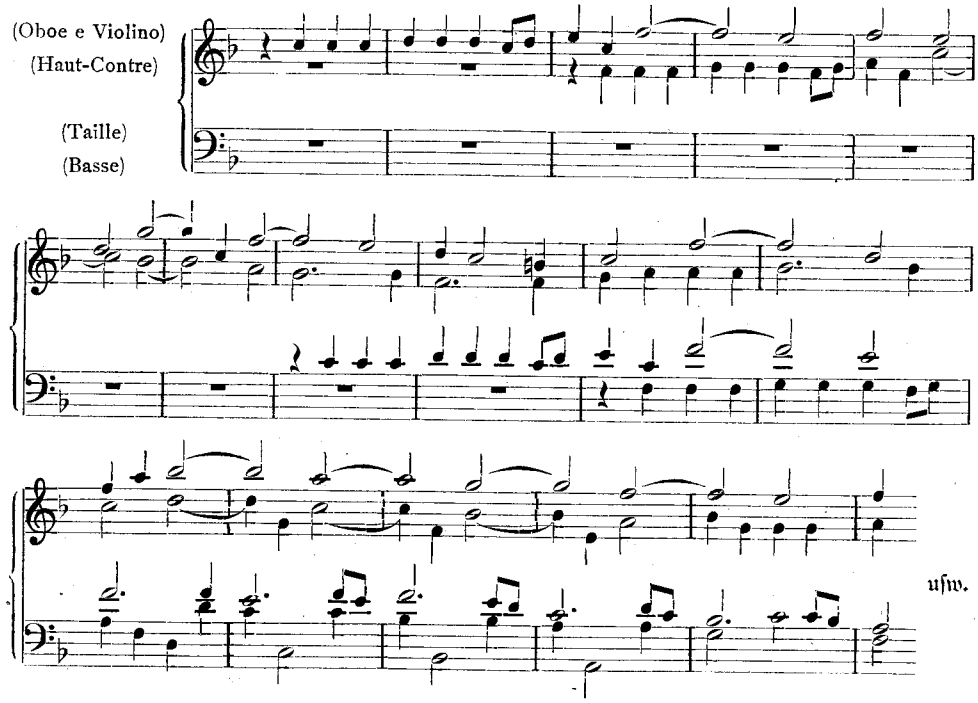
---

[1] Rietsch hebt hervor, daß die genannte rhythmische Figur in der französischen Ouvertüre häufig anzutreffen ist. Es ist aber seiner Aufmerksamkeit entgangen, daß sie besonders häufig bei Lully, als typische Figur auftritt. (Der Concentus von Johann Joseph Fux, Beiheft IV, DTÖ 1916, S. 53.)

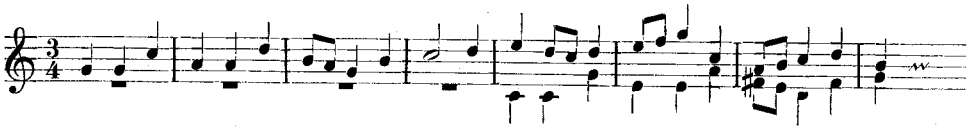
I. Musicalisch Divertissement.



II. Ouvertüre à 5.



Die späteren Fugati Fischers, insbesondere aus der Tafel-Musik zeugen von einer reifen polyphonen Technik des Komponisten. Eins von diesen, nämlich aus der Suite C dur, besteht aus drei regulären Durchführungen; Trio-Episoden, sowie reiche motivische Arbeit tragen zum höheren Wert dieser Komposition bei. Ihr Thema:



kommt in seinem rhythmischen Charakter dem polnischen Mazur nahe, was um so merkwürdiger ist, als Fischer in seinen „Pollnischen Däntzen" eben diese spezifischen Merkmale des polnischen Tanzes nirgends verspüren läßt.

Alle Fugato-Themen Fischers sind leicht und unbekümmert. Wenn auch die Melodie (besonders in den Molltonarten) von einer lyrischen oder gar sentimentalen Stimmung durchtränkt ist, so wird diese Stimmung durch die lebhafte Rhythmik bedeutsam modifiziert, wenn nicht gänzlich aufgehoben.

Über die polyphone Technik Fischers sei im allgemeinen hervorgehoben, daß der Komponist die Regeln des polyphonen Satzes fast nie streng verfolgt. In der „Fuge" kehrt das Thema in seinem ganzen Umfang, als Antwort, niemals wieder. Dagegen liebt der Komponist die motivische Kleinarbeit, wobei er die thematische Potenz seiner Motive hier und da reizend auszunützen weiß. Er liebt es auch diese Art der motivischen Imitation in dem ersten Teil der Ouvertüre zu gebrauchen, was zu ihren spezifischen Merkmalen zählt. Der dritte Teil der Fischerschen Ouvertüre läßt manche Freiheiten beobachten. Z. B. in der bereits zitierten Ouvertüre Cdur aus der Tafel-Musik ist der dritte Teil in der Moll-Variante gehalten, der dritte Teil einer anderen hat mit dem ersten Teil gar nichts gemeinsames. Diese Abweichungen gefährden aber den festen Aufbau der Form nicht im geringsten.

Unsere analytischen Betrachtungen wollen wir mit der Sonatina beschließen, die der Suite „Das Eins-Drey" vorangestellt ist. Wie die Sonatina Kradenthallers (1675, 1676) ist auch die Sonatina Fischers frei in der Form, aus fünf aneinander gereihten Sätzen zusammengesetzt, deren jeder eine agogische Steigerung des vorangehenden darstellt. Eine viertaktige Coda ist mit dem ersten Satz verwandt, wodurch die ganze Komposition an Einheitlichkeit gewinnt. Das reiche figurative Element der Sonatina, das wohl mit Absicht auf die virtuosen Zwecke der Suite vom Komponisten ausgenützt wurde, ist auf die Konstruktion des Ganzen nicht ohne Einfluß geblieben.

4. Aufbau der Suitenform.

Unsre Analyse der Bestandteile der Suite bringt uns der Erfassung der Fischerschen Suitenform nahe. Der Aufbau dieser Form als allgemeines Problem, umfaßt drei besondere Probleme, und zwar:

1. welches ist der Anfangs- und Schlußsatz der Suite; was folgt dem ersten, bzw. was geht dem letzten Satz voran;

2. gibt es ein allgemeingültiges Ordnungsprinzip für die Suitensätze und welches ist dieses Prinzip;

3. gibt es und welches sind die besonderen Ordnungsprinzipien für bestimmte Suitensätze, mit anderen Worten: lassen sich etwa in der zyklischen Suitenform gewisse Formengruppen unterscheiden.

Um diese drei Probleme zu lösen, müssen wir insbesondere das agogische Moment ins Auge fassen, da wir in der Suite vor allem mit den Tänzen zu tun haben. Das tonale Moment hat hier keine Bedeutung, da die tonale Einheit von Fischer nur einmal durchbrochen wird (Tafel-Musik IV, Trio des Menuetts in der Moll-Variante). Wegen der melodischen Neutralität wird das melodische Moment ebenfalls in den Hintergrund geschoben, das symphonische dagegen, im strengen Sinne des Wortes, zeigt sich an dem Aufbau des Ganzen in gewissem Grade beteiligt.

Wie bereits bemerkt, fangen die meisten von Fischers Suiten mit einer französischen Ouvertüre an; sonst treten Sonatina, Allemande und Air als Anfangssätze auf.

Die Ouvertüre ist ihrem Wesen nach Eröffnungssatz. Nun wollen wir aber etwaige Ähnlichkeiten und Unterschiede der anderen drei Sätze in bezug auf die Ouvertüre untersuchen.

Sowohl die Allemande als die Sonatina Fischers kommen der Ouvertüre nahe, und zwar: die viertaktige Coda der Sonatina, die unmittelbar auf einen bewegten

Mittelteil folgt und manche Ähnlichkeit mit dem Anfang der Sonatina aufzuweisen hat, gemahnt an die dreiteilige Ouvertüre. Die in ihrem zweiten Teil imitatorisch behandelte Allemande kommt der zweiteiligen Ouvertüre nahe, die breiten, ruhigen Airs dagegen zeigen gar keine Verwandtschaft mit der französischen Ouvertüre.

Auf die französische Ouvertüre mit ihrem fugierten Mittelteil folgt eine Air, Entrée, ein Ballet oder ein ruhig bewegtes Menuett. Nach der Sonatina, mit ihrem bewegten Mittelteil, erscheint eine breite, langsame Allemande. Auf die Allemande und Air, die den Anfangssatz der Suite bilden, folgt eine Gigue, also ein bewegter Tanz.

Wenn wir nun erwägen, daß die Air und Allemande — im Gegensatz zu der Ouvertüre und Sonatina — in ihrem ganzen Verlauf weder Takt noch Tempo, noch Bewegung ändern, wird die Sache klar.

Die Air oder Allemande spielen wegen ihres einheitlichen Charakters dieselbe Rolle, die der Ouvertüre und Sonatina erst mit den ihnen folgenden Sätzen (Entrée u. dgl.) zusammen zukommt. Mit der zweiteiligen Ouvertüre bildet dieser zweite Satz die dreiteilige Form A — B — A, wenn man das agogische Prinzip nicht aus dem Auge läßt. Mit der dreiteiligen schmilzt er ebenfalls zu einer Einheit höherer Ordnung zusammen, da der dritte Teil der Ouvertüre sehr kurz, nicht selten auf einen Takt reduziert ist.

Aus dem obigen ergibt sich folgender Schluß:

Für die Suite Fischers charakteristisch, ja — sogar obligat — ist ein Anfangssatz im langsamen Tempo, im ernsten Charakter. Dieser Anfangssatz ist 1. die Ouvertüre (Sonatina) mit dem ihr folgenden Satz zusammen, 2. die Allemande oder Air allein.

Was eben in bezug auf den Anfangssatz der Suite Johann Fischers als charakteristisch betont wurde, scheint für die zeitgenössische Ouvertürensuite typisch zu sein. Die Beispiele dafür ließen sich leicht zusammenstellen.

Der Schlußsatz ist in Johann Fischers Suiten in der Regel ein Tanz mit Ausnahme der Programmsuite „Musicalische Composition" und der V. Suite aus der Tafel-Musik, die mit einem Ballett endigen. Der erste von diesen, ein Ballett „so das kochend und brudlende Waßer darstellt", ist agogisch höchst gesteigert — was besonders hervorzuheben ist —, der zweite kommt, wie oben bereits angezeigt, der Anglaise nahe, ist also eine Tanzform. Als Schlußsatz kommen sonst nur Tänze in Betracht, und zwar: Menuett, Gavotte, Passepied und Gigue.

a) Dem Ballett geht ein Menuett voran, in der Taktart von jenem verschieden (¢; 3/4) und rhythmisch stark kontrastierend.

b) Vor der Gigue befindet sich eine Air, in langsamerem Tempo als jene und verschieden im Charakter.

c) Vor dem Passepied steht ein Menuett, von jenem nur durch langsameres Tempo verschieden.

d) Der Gavotte geht Gigue voran — eine Loure (6/4) — also ebenfalls im langsameren Tempo.

e) Vor dem Menuett befindet sich Gigue, Passepied, Anglaise, Bourrée oder Air.

Gigue und Passepied stellen sich dem Menuett durch ihr schnelleres Tempo und ihre Rhythmik gegenüber. Anglaise und Bourrée sind in ihrem Tempo und ihrer Taktart mit dem Menuett verschieden. Die Air, im C-Takt, im langsamen Tempo, die keine Tanzform ist, kontrastiert mit dem Menuett insbesondere in ihrem agogischen Charakter.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung zusammenfassend, können wir feststellen: die Suite Fischers schließt in der Regel mit einer Tanzform, ausnahmsweise tritt eine freie Form als Schlußsatz auf. Dem Schlußsatz geht eine mit ihm 1. in der Taktart, 2. in dem Tempo, 3. im allgemeinen Charakter kontrastierende Form voran (freie Form vor dem Tanz und umgekehrt; zwei rhythmisch stark verschiedene Tänze).

2. Ist es die verschiedene Taktart oder verschiedenes Tempo oder verschiedener Charakter: in allen Fällen kommt das Prinzip der Kontrastwirkung zum Ausdruck.

Nach diesem Prinzip werden nicht nur der Schlußsatz mit dem ihm vorangehenden Satz, sondern auch die Mittelsätze miteinander verbunden.

Z. B. IV. Suite (d moll) aus dem Musicalisch Divertissement Fischers besteht aus folgenden Sätzen:

Ouvertüre (2; 3/4 Fugato) — Air (¢) — Menuett (3/4) — Gigue (6/8) — Sarabande (3/4) — Menuett (3/4) — Passepied en suite (6/8).

Betrachten wir nun die obige Suite im ganzen, als zyklische Form, so sehen wir in ihrem Aufbau eine Steigerung, die sich auf das Prinzip des Kontrastes stützt. Es ist aber keine stetige Steigerung, sondern ein Auf und Ab, gleichsam eine Wellenlinie. Gigue und Passepied sind hier die Wellenberge, der Anfangssatz und die Sarabande — Wellentiefen; das Menuett tritt als Bindeglied auf.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß in der für unsere Betrachtung herangezogenen Suite alle Sätze in ungerader Taktart stehen und daß von der antiken Suite nur die Sarabande gewahrt ist. Man wird also zu der Überzeugung kommen, daß die Ansicht Riemanns, als ob die Suitenkomponisten immer nach der Sarabande eine Art „Intermezzi", d. h. gewisse Tänze in gerader Taktart (Bourrée, Gavotte) angebracht hätten, um „die Gleichförmigkeit der gehäuften Tripeltakte zu durchbrechen"[1] keine allgemeine Bedeutung hat. Die Kontrastwirkung nämlich besteht nicht allein in der Taktart, vielmehr im allgemeinen Charakter (der als Resultat melodischer, rhythmischer, agogischer und dynamischer Prinzipien gilt), insbesondere aber — was schon oben hervorgehoben wurde — in agogischen Unterschieden, in agogischer Steigerung und Differenzierung, die als wichtigstes Ordnungsprinzip der Suitenform auftritt.

3. In der angeführten Suite waren es verschiedene Tänze in gleicher Taktart, die einander angereiht waren. In der a moll-Suite aus der Tafel-Musik sehen wir aber sechs (!) aufeinander folgende Märsche, wie es bereits oben bemerkt wurde. Und doch ist es dem Komponisten gelungen, dank differenzierter Rhythmik und Agogik, der Monotonie aus dem Wege zu gehen.

Es ist für Fischer recht chararakteristisch, daß in den meisten von seinen Suiten ungefähr in der Mitte ein langsam bewegter Tanz (Allemande, Menuett mit Trio) oder eine freie Form (Air) oder auch eine stilisierte Tanzform (Chaconne) auftritt, die in dem Zyklus zu einer ähnlichen Bedeutung gelangt, wie das Andante oder Adagio in anderen zyklischen Formen.

Alle die oben angeführten Aufbauprinzipien dürfen wohl für eine Definition des ersten Typus der Fischerschen Suite genügen. Allein nicht in allen Suiten Fischers wie auch in denen seiner Zeitgenossen wird dieser Typus realisiert.

---

[1] Handbuch der Kompositionslehre II, S. 150.

Auf Grund eingehender Analyse eben dieser Suiten läßt sich als zweiter Typus folgender Zyklus definieren: Anfangssatz sowie Schlußsatz — eine freie, langsam bewegte Form (ausnahmsweise ein langsam bewegter Tanz), vom Anfangssatz bis zum Mittelsatz hin vollzieht sich eine stetige Steigerung, selbstredend — agogische. Die Spannung erreicht in dem Mittelsatz ihren Kulminationspunkt und läßt gegen das Ende nach.

Z. B. Ouvertüre — Ballet — Air — Bourrée — Gigue — Gavotte — Menuett (Muffat, Florilegium I, 3).

Dieser zweite Typus wiegt bei J. K. F. Fischer vor.

Allerdings dürfte man nicht etwa vermuten, daß die zwei aufgestellten Typen alle Suiten Fischers und seiner Zeitgenossen umfassen. Eine große Anzahl Suiten zeigt nur einen bunten Wechsel, von Fall zu Fall: die einander nächstfolgenden Sätze kontrastieren zwar miteinander, aber doch ohne jede innere Notwendigkeit, ohne Logik der stetigen Steigerung, gleichwohl: positiver wie negativer Steigerung.

Diese Suiten stehen natürlich in bezug auf ihren musikästhetischen Wert hinter den oben definierten Typen. Sie haben nur Einfälle, nur interessante Einzelheiten aufzuweisen. Um so mehr aber sind sie für die Epoche des kapriziösen „goût à la mode" charakteristisch.

4. Johann Fischers Kompositionstechnik.

So manche Eigentümlichkeit der Fischerschen Kompositionstechnik wurde bereits durch die Analyse seiner Werke klargemacht. Um nun in diese Technik tiefer einzudringen, wollen wir die Suiten Fischers von dem Standpunkt der Instrumentalmittel aus, die dem Komponisten zu Gebote stehen, betrachten.

Fischers Suiten sind:

1. Solo-Kompositionen (Flöte, Violine) mit Begleitung des Basso Continuo (Partie pour la fleute, Das Eins-Drey),
2. reales Duett (zwei Violinen, bzw. Oboen; Musikalisch Divertissement),
3. Streich-Trio (Tafel-Musik V, Pollnische Däntze),
4. Streich-Quartett (Tafel-Musik I—IV, Musicalische Composition, Ouverture à 4),
5. Quintett (Streich-Quartett und Oboe; Ouverture à 5).

Es fällt hier auf den ersten Blick die reiche Differenzierung der Mittel auf, insbesondere, wenn man sich der anderen Komponisten erinnert, mit denen wir Fischers Kompositionen öfters verglichen haben. Muffat hält nämlich an der Fünfstimmigkeit mit dem Basso Continuo fest, ähnlich auch J. K. F. Fischer, der aber noch zwei Bläser (Trompeten) ad libitum hinzufügt. Kusser schwankt zwischen Fünf- und Vierstimmigkeit[1]. Vierstimmig mit Basso Continuo ist auch die Faktur in Schmicorers Suiten, vierstimmig ohne Basso Continuo die Aufschnaiters, der sich öfters der Trioeffekte bedient.

Nef[2] deutet darauf hin, daß Aufschnaiters Suiten die einzigen seien, die des Basso Continuo entbehren, und stellt die Vermutung auf, es seien Serenaden, die im Freien aufgeführt wurden. Er erwähnt aber Fischers Suiten gar nicht. Und

[1] Scholz, Kusser. S. 57.

[2] Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik. Beihefte der IMG 1902, S. 37, 45.

doch sind eben diese — mit Ausnahme zweier — ohne Basso Continuo gesetzt, unter denen eine, nämlich die Trio-Suite aus der Tafel-Musik von ganz besonderem Interesse ist. Sie ist wie auch andere eine französische Ouvertüren-Suite und da sie des Basso Continuo entbehrt, stellt sie sich als das sogenannte „reine Trio"[1], den zu dieser Zeit üblichen „sonate à tre" gegenüber. Ob sie unter dem Einfluß des Lullyschen Werkes: Les trios des Opéras de Mr. Lully mis en ordre pour le concerts (1690/91) entstanden ist, mag dahingestellt bleiben.

Die Werke der ersten Gruppe (Soloinstrument mit basso continuo) sind: „Partie pour la fleute" und „Das Eins-Drey". Die „Partie" stammt aus der Zeit zwischen 1697 und 1702. In derselben Zeit etwa sind auch Strungks „Les Airs avec les Flauts douces" erschienen[2]. Ähnlich wie Fischers Werk ist auch dieses für die Flöte, die „fleute douce" oder „à bec" genannt wurde, bestimmt. Sie weichen also in dieser Hinsicht von Lully ab, der sich ausschließlich der „fleute d'Allemagne" oder „traversière" bedient hatte[3]. Dies ist natürlich für Fischer, als persönlichen Schüler Lullys, kennzeichnend, da er seinem Meister sonst — wie es öfters hervorgehoben wurde — ziemlich treu folgt.

Fischers wie Strungks Werk sind Sammlungen kurzer Suiten, denen das Menuett gemeinsam ist. Der Unterschied zwischen den beiden liegt darin, daß Strungks „Airs" ein reales Flötenduett sind[4], Fischers „Partie" dagegen ein Flötensolo mit Begleitung des bezifferten Basses.

Das zweite Werk aus dieser Gruppe, nämlich das „Eins-Drey" verdient wegen der Anwendung der Scordatura[5] und des Gebrauchs der Viola besondere Aufmerksamkeit. Es ist eine Suite für zwei Violinen und Viola.

Für die erste Violine fordert Fischer die Umstimmung: c′ — g′ — d″ — g″, für die zweite: g — d′ — a′ — d″, für Bratsche: c — g — d′ — g′. Es ist sehr wichtig, daß Fischer, der bereits von Mattheson als ein Liebhaber der Bratsche genannt wird, die Viola-Stimme im Altschlüssel, also dem auch heute für Bratsche üblichen, notiert.

Das Werk Fischers wird eingehend von Beckmann besprochen[6], wobei er auch zutreffend den geheimnisvollen Titel des Werkes löst. „Ein Geiger hat alle drei Instrumente zu spielen, d. h. natürlich nacheinander. Während eines kurzen Klavier-Zwischenspiels oder bei Beginn eines neuen Satzes hat der Spieler ‚habil' das Instrument umzutauschen."

Die „Partie pour la fleute" und „Das Eins-Drey", obwohl nicht in derselben Schaffensperiode Fischers entstanden, zeigen manche gemeinsamen Züge in der Bearbeitung. Wenn auch die Suite „Das Eins-Drey" virtuose Ziele verfolgt, so büßt sie nichts von ihrem anspruchsvollen Wesen ein, das besonders in der frischen Melodik der beiden Werke sich kundgibt.

---

[1] Riemann, Große Kompositionslehre II, S. 116.

[2] Berend, Nikolaus Adam Strungk, München 1913 (Dissert.), S. 202.

[3] Laurencie, Lully, Paris 1911, S. 219.

[4] Berend, a. a. O., S. 202.

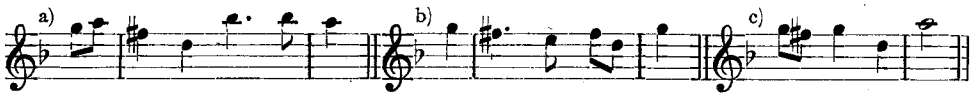
[5] Neben Johann Fischer sind als Liebhaber der Scordatura besonders Heinrich Franz Biber (Trio-Sonaten, 16 Programmsonaten), Johann Heinrich Schmeltzer, Johann Pachelbel, Thomas Baltzer, Johann Jakob Walther, Nikolaus Adam Strungk zu nennen. Vgl.: Riemann, Präludien und Studien II, S. 153, DTÖ XII/2, Beckmann, Johann Pachelbel als Kammerkomponist; Berend, N. A. Strungk, S. 191; über die Scordatura s. a. Beckmann, Das Violinspiel in Deutschland vor 1700.

[6] A. a. O., S. 54/55.

Im Gegensatz zu diesen beiden Werken wurde oben das „Musikalisch Divertissement" als reales Duett bezeichnet. Es ist nämlich für zwei Instrumente bestimmt (ohne Baßbegleitung): „auff Violen, Hautbois oder Fleutes douces zu gebrauchen" schreibt der Komponist auf dem Titelblatt.

Natürliche und leichtfließende Melodielinie, stark differenzierte Rhythmik, motivische Imitationen machen das Werk recht interessant. Überhaupt soll hier die Vorliebe Fischers für Imitationen hervorgehoben werden. Selten sind sie streng und nie lang ausgesponnen. Der Komponist liebt es, ein Motiv, das an sich etwas prägnantes hat, sei es den Rhythmus, sei es den Melodieschritt, zu wiederholen. Dies trifft z. B. sehr oft am Anfang des zweiten Teils der Tänze zu.

Diese Motive sind auch untereinander verwandt, haben manchen gemeinsamen Zug; so z. B. Quart-, Quint-, Sext- oder Oktavschritt nach oben, wobei auch rhythmisch oder metrisch dieser Schritt besonders hervorgehoben wird.

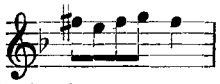
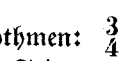


Ähnliche Motive zählen zu Eigentümlichkeiten der Fischerschen Melodik. Im allgemeinen ist diese trotz mancher stereotypen Wendungen frisch und anmutig und hat von ihrer Wirkungskraft bis heute nichts eingebüßt. Dies läßt sich besonders am „Musikalisch Divertissement" (z. B. Ouverture dmoll, Air g moll) beobachten. Man wird auch dabei an die treffenden Worte André Pirros erinnert: „La vertu expressive n'a jamais manquée à la musique ... Elle n'a pas cessé d'être un miroir profond des âmes" ...

Im besonderen Teil dieser Arbeit wurde schon öfters auf manche Eigentümlichkeit der Fischerschen Melodik und Rhythmik hingewiesen, so oft sich eine Gelegenheit dazu geboten hatte. Zwei Merkmale dieser Melodik und Rhythmik sollen aber noch hier, die Ergebnisse des vorigen ausnützend, zusammengestellt werden. Es sind dies 1. die polnischen Tanzelemente, 2. der Einfluß Lullys.

Zu einer Beobachtung des ersteren eignen sich wohl am besten die Menuette Fischers, wie auch vice versa die „Pollnischen Däntze" Fischers dem Menuett recht nahe kommen, was ich bereits in meiner Arbeit über diese Tänze hervorgehoben habe[1].

Die Rhythmen und die melodischen Motive der polnischen Tänze erscheinen in Fischers Kompositionen allerdings nur als eigentümliche Einfälle, um in der stilisierten Manier des französischen Menuetts recht bald zu verschwimmen.

Die Einführung des Motivs:  in der Kadenz, sowie das Verbinden von Rhythmen:  , zeugen vom Einfluß Lullys, bei dem sie auf Schritt und Tritt anzutreffen sind.

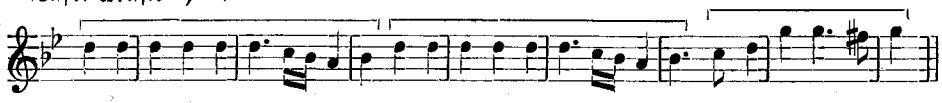
Obwohl aber dieser Einfluß so stark gewesen, daß man auch berechtigt wäre manchmal von Nachahmung und gar von direkten Entlehnungen zu reden, so ist doch Fischer nicht immer und nicht sklavisch seinem Meister gefolgt.

[1] a. a. O.

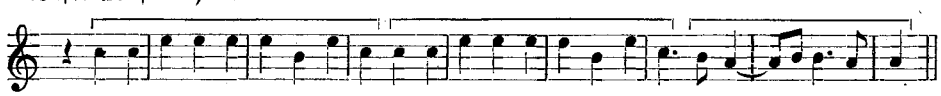
Z. B. Lully läßt — wie bekannt — allerlei metrische Freiheiten zu. Dreitaktige Phrasen, besonders in den Menuetten, sind bei ihm im reichlichen Maße zu finden. Fischer dagegen hält an der strengen Periodisierung fest und etwa solche Freiheiten, wie die Zusammensetzung einer 8=Taktgruppe aus: 3 + 3 + 2 Takten, sind bei ihm die einzige Ausnahme.

Als Beispiel seien entsprechende Fragmente aus seinen Chaconnen angeführt.

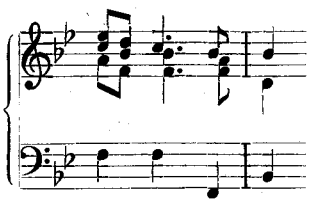
Tafel=Musik I, 3.

a) 

Tafel=Musik II, 3.

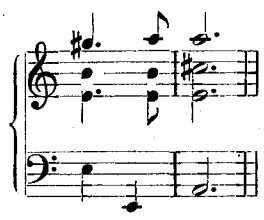
b) 

Bei der strengen Periodisierung in Fischers Tänzen kommen die Kadenzen besonders zur Geltung. Typisch, denn fast in jeder Komposition verkommend, ist die folgende:



Es sei hier darauf aufmerksam gemacht, daß die parallelen Sekundschritte in den oberen Stimmen nicht nur bei Fischer, sondern auch bei anderen Zeitgenossen, besonders bei Schmicorer, anzutreffen sind.

Eine zweite typische Kadenzform Fischers mit antizipierender Oberstimme ist die folgende:



An den Kompositionen, die als Streichtrio oben angeführt werden, läßt sich beobachten, daß die mittlere Stimme nie selbständig auftritt, sondern mit der oberen fast immer parallel geführt wird; die Baßstimme dagegen beteiligt sich immer an der Imitation mit der oberen Stimme, wenn sie auch immer und vor allem die harmonische Stütze bildet.

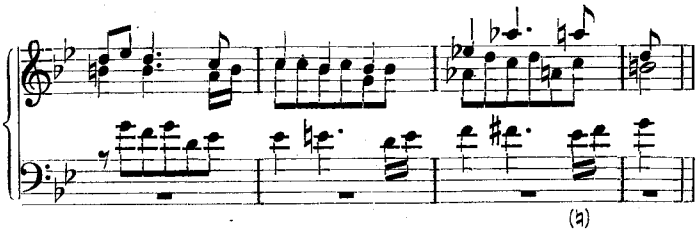
Die meisten Werke Fischers haben eine vierstimmige Faktur. Die Instrumente werden: Dessus, Haut=Contre, Taille, Basse benannt und entsprechen dem Streichquartett, bzw. Streichorchester. Nach französischem Gebrauch (Lully, Cambert[1]) wird die oberste Stimme im französischen Violinschlüssel notiert.

[1] J. B. Weckerlin, Notice sur Cambert et son œuvre, p. 8 in: Cambert, Pomone. Chefs-d'Oeuvre de l'Opéra Français.

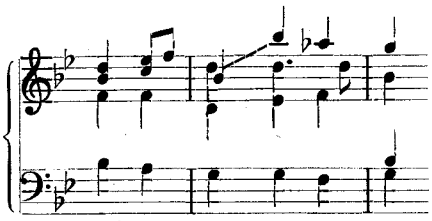
Im vierstimmigen Satz Fischers ist jede Stimme sowohl melodisch wie auch rhythmisch selbständig. Diese Selbständigkeit aber ist in der Altstimme bloß auf die imitatorischen Stellen beschränkt, da sonst fast immer die Sopranstimme von dem Alt in parallelen Terzen bzw. Sexten begleitet wird. Dies trägt durchweg zum Wohlklang bei, wogegen in der selbständigen Stimmenführung öfters ungeschickte, ja recht unangenehme Zusammenklänge, sowohl wie Quinten- und Oktavenparallelen ihre Quelle haben.

Wenn man aber diesen Einzelheiten nicht allzu großes Gewicht beilegt, muß man im allgemeinen die Harmonik Fischers als der Lullys weit überlegen bezeichnen. Der Dominantseptakkord sowie der verminderte Septakkord sind ihm geläufig und er bringt sie, ihrer Wirkung voll bewußt, an, im Gegensatz zu Lully, dessen reine Dreiklangsharmonie sogar den Dominantseptakkord scheut, von den alterierten nicht zu reden: „les accords innouis, les dissonances outrées", wie es Lecerf[1] sagt. Der verminderte Septakkord „une fausse septième et une fausse quinte ensemble" ist bei Lully gar nicht zu denken.

Als eine schlichte Probe der Harmonik Fischers sei hier ein Fragment aus der „Ouverture à 4" angeführt:



Auch die folgende Anwendung des Quintsextakkords:



ist bei diesem Melodieschritt recht prägnant.

Bezüglich der polyphonen, speziell der imitatorischen Technik Fischers, muß man hier bemerken, daß der Komponist sie überhaupt mit Vorliebe, ganz anders aber im vierstimmigen, als etwa im zweistimmigen Satz gebraucht. Sind dort jene Imitationen, bei der Beschränkung zu zwei Stimmen, nebst der Harmonie das einzige Konstruktionselement der Form, so hat der Komponist hier deren viele, und zwar:

1. er führt das Trio ein (Fugato in den Ouverturen und Chaconnen),

2. er setzt die zwei oberen Stimmen als Soli konzertierend mit Tutti (Tafel-Musik III: Ballet),

[1] Lecerf de la Viéville: Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles 1705. S. a. Laurencie, Lully. S. 199.

3. der figurative oder rhythmisch stark differenzierte Baß wird entweder den vollen, lang ausgehaltenen Akkorden (Tafel-Musik II, III: Chaconnen; ibid. II: Ouverture) oder gar einem einzigen festen Ton in den oberen Stimmen (Tafel-Musik II: Entrée) gegenübergestellt,

4. in der oberen Stimme erklingen reichliche Figurationen, begleitet von den vollen Harmonien der unteren Stimmen (Tafel-Musik IV: Chaconne),

5. es werden Fugato-Episoden eingeführt.

Figurationen, die hier neben anderen aufgezählt wurden, kommen in Fischers Kompositionen sehr oft vor. Daß der Komponist dabei immer die zwei oberen Stimmen sich in Terzen bewegen läßt, muß als Einfluß der eigentümlichen Stilistik Lullys betrachtet werden.

Vom fünfstimmigen Satz darf bei Fischer eigentlich nicht die Rede sein. Das einzige Werk Ouverture à 5 ist mit Ausnahme von Kadenzen, für vier Stimmen beschaffen, da die zwei obersten: Oboe und Violine I stets „alternierend" auftreten, und zwar Oboe nur mit Baßakkompagnement, Violine mit Tutti, was auf beabsichtigte Farbenwirkungen hinweist. Außer den Kadenzen ist sonst die Fünfstimmigkeit nur in wenigen Takten dieser Suite real durchgeführt (Air). Der Komponist zeigt sich aber sogar hier recht unbeholfen und plagt sich vergebens mit Oktav-, Quint- und Antiparallelen ab, denen ja auch andere seiner Zeitgenossen, u. a. selbst Lully, nicht aus dem Wege zu weichen vermochten. Es kommt also der ganzen Suite zustatten, daß die Fünfstimmigkeit vorwiegend nominal bleibt.

Darin kommt auch die Art Fischers, wie er sich als Komponist zu betätigen pflegt, voll zum Ausdruck. Wir lernen ihn als Meister in der kleinen Form kennen; die schönsten und wohl am meisten interessanten sind seine Kompositionen für zwei Stimmen. Es scheint daher, als ob der Komponist das volle Bewußtsein seiner Kräfte und seines Talents besessen hätte und den Schwierigkeiten, denen er sich nicht gewachsen fühlte, absichtlich aus dem Wege gegangen wäre. Diese Redlichkeit Fischers gegenüber seiner Kunst hebt auch Mattheson in seiner „Ehrenpforte" besonders hervor. Das Bild des Menschen Fischer, welches er da gibt, verschmilzt mit dem Bild des Komponisten, das man auf Grund eines Vertrautwerdens mit seiner Kunst so ziemlich klar sich vorstellen kann, in das sympathische Ganze eines Talents, von dem wohl manches Werk — gleich jenen Muffats, J. K. F. Fischers, Kussers u. a. — es wohl verdiente, noch heute lebendige Musik zu werden.

Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag

Von

Paul Nettl, Prag

Die ersten Spuren organisierten Musikbetriebs in Prag finden sich im 17. Jahrhundert. Man kann jedoch den Musikaufführungen des Prager collegium musicum[1], das unmittelbar nach der Schlacht am weißen Berg eingegangen sein dürfte, nicht die Bedeutung von Konzerten zuerkennen, schon weil ihnen die Öffentlichkeit fehlte. Die ersten Anfänge öffentlicher Musikbetätigung in der böhmischen Hauptstadt finden sich vielmehr erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Kenntnis hierüber ist Mattheson zu danken, der sich für das Material, das er zu seiner „Ehrenpforte" benötigte, von Stölzel auch einen kurzen Artikel über den Freiherrn von Hartig, den ersten Protektor und Direktor der Prager Musikakademie senden ließ. Außer dieser kurzen Bemerkung von Mattheson[2] findet sich in der damaligen Literatur, soweit mir bekannt, keine Nachricht über das genannte Institut.

Mehr Erfolg hatte ich bei der Durchsicht alter Akten des Prager Statthaltereiarchivs. Demnach kamen am 27. März 1713 vier Prager Bürger bei der Statthalterei um die Bewilligung zur Errichtung einer Musikalischen Akademie ein. Das Schriftstück sei hier vollständig wiedergegeben:

Hoch und Wohlgebohrne, Wohlgebohrne Graffen und Herren, Herren, auch Wohl-Edlbohrne und gestrenge Ritter.

Der Anlaß, so wir nehmen Euer hochgräffl. Excellenz undt Gnadten mit gegenwärtig unterthäniger Supplique zu behölligen, ist der von Tag zu Tag sich mehrende Eyffer, welcher besonders von der hohen Noblesse in dem Exercitio der Vocal- undt Instrumental-Musique hervor blicken thut, allermaßen bekandt, das wohl die wenigste des hoch und niderен Standes studirende Jugend seyn werdte, so nicht vom gemelden edlen Exercitio so viel Antheil, als Vergnügung nehmen, und sich hierinnen instruiren lassen thätte. Wann nun uns gar wohl nachrichtlich bey wohnet, das in anderen auch kayserl. Erbländern, gleich es in Breslau würcklich beschiehet, ein großer numerus von dortigen Liebhabern, welche per modum einer Academie zu gewissen Tägen dieses Exercitium frequentiren, und hieraus statt anderen Erlustigungen ihre Vergnügung nehmen, sich befinden thut, also da wir a paritate, bevorab da uns zu der obhandenen Intention eine hohe Noblesse größten Theils selbsten den Fingerzeig gegeben, in einer so berühmbten Stadt als Prag ist, und wo ohne Ruhm die Musique zimlichen floriret, nicht etwa dardurch unseren Aigennutz zu suchen, oder anderen Exercitien verhinderlich zufallen, sondern vielmehr und gar allein besagten hohen Adel durch unsere beywohnende Musical Wissenschaften die selbst beliebende Auffmunterung angenehme Zeith passier und endtlichen die Fortpflanzung dieses schönen Exercitio wordurch sehr viel zu mehrer Perfection gelangen werden, zu veranlassen, eine so viel es der anfang verstattet, von lauter ausgelesenen qualificirten Virtuosen besetzte Academie einzurichten, folglichen in sothanen die Wochen einmahl und zwar am Donnerstag im Sommer von 4 bis 7 und im Winter von 3 bis 6 Uhr nachmittag das ganze Jahr hindurch excepto festo corporis Christi et coenä Domini, exerciренden Werck, auswärtigen Ländern- und Nationen sowohl ruhmwürdig nachzuahmen, und gleiche Ehre genüsen, als auch andere /: Virtuose, die sich ohnedem ja zuweilen hier einzufinden pflegen:/,

[1] Vgl. E. Rychnovsky in ZIMG VI.
[2] Neuausgabe S. 102.

bey so introducirender Ordnung und Beflissenheit, noch größere Begierd der Frequenz zu geben und sie hereinziglen zu können. Hingegen aber auch an deme haubtsächlichen lieget, damit wir in diesen gutten Vornehmen ansessig — und contribuirende, auch ohne geringsten Ruhm zusagen wohlerhaltene Burgere und Insassen geschützet, und gehandhabet werdten möchten.

Als gereichet an Euer Excell. und Gnaden unser unterthänig gehorsambstes Bitten, die geruhen ohne unsere gehors. Maß von hohen königl. Gouverno wegen diese unsere lediglich in einer gutten und aller Welt ja Gott selbst gefälligen Intention gegründte vornehmen nicht allein zu ratihabiren, sondern auch hierinnen allen Vorschub, und dero Protection angedeyen, nicht minder — uns untereinstens mit einem gnädigen Decret in hohen Gnaden versehen zu lassen. Die wir zu gnädiger Bittgewehr uns unterthanig empfehlende verharren.

Euer Excellenz und Gnaden

unterthänig gehorsamste

Andre Joseph Pröß l, Burger
der königl. Neuen Stadt Stadt Prag
Georg Adalbert Kalywoda
Burger der königl. Stadt Prag
Philipp Frantz Kreutzberger
Burger der königl. Neuen Stadt Prag
Jan Žiwny miesstienin kral. Noveho
Miesta Prasskeho.

Das Schriftstück wanderte sodann im ordnungsgemäßen Amtsweg an den Stadthauptmann der königlichen Neustadt Prag, der die Gesuchssteller zu vernehmen hatte, „auf was Weiß und mit was für Bedingnussen sie diese Musical-Academie einzurichten vermainen". Auf diese Anfrage kamen die vier Projektanten bei der Statthalterei am 4. April ein, sie möge „zu desto besseren Stabillement und crafft sothaner Musical-Academie insonderheit damit die Ordnung allstetts wohl unterhalten werde, ohne unser gehors. Masgeben aus derohohen Gremio jemand zum Protektore und unter dessen Directorio die Academie in allen Begebenheiten stehen möchte, gnädigst zu denominiren geruhen."

Die Statthalterei entschloß sich nun auf Grund dieses Gesuches, den Freiherrn von Hartig als einen in der Tonkunst besonders erfahrenen Mann und berühmten Klaviervirtuosen zu ersuchen, das Protektorat und die Direktion der zu errichtenden Musikakademie zu übernehmen, übermittelte ihren Entschluß dem Freiherrn „nicht zweifelnd er Herr von Hartig wird sothanes Directorium amore publici willen acceptiren und dieses heilsambe Excercitium dergestalt stabiliren, damit hiedurch die potiori ex parte florirende Musical-Kunst in einem vollkommentlichen Stand hierorts gesezet werden möge."

Nachdem nun Hartig angenommen hatte, bewilligte die Statthalterei den vier Projektanten das Gesuch unter den von ihnen vorgeschlagenen Bedingungen, die man wohl als die Vereinsstatuten der Akademie bezeichnen kann. Diese Statuten mögen wohl damals vervielfältigt worden sein und lauten folgendermaßen:

„Es ist ohne vielen Remonstrationen jedermänniglich hoch- undt niederen Standes von selbsten gnädig undt großgünstig bekandt, mit was besonderen Vergnügenheit das bey aller Welt im Flor stehende musicalische Exercitium durchgehendts auffgenohmen und beliebet werde, anerwegen man der noch heütiges Tages studirenden hohen Noblesse zu desto größerer Glori den Ruhm beylegen muß, das dieselbe in allerhandt Sorten der Instrumenten, nicht minder

der Vocalstimmen, sich instruiren lasse, folglichen auch den geringern Standt und so viel mehr Anleitung verursache, sich hierinnen mit allergibiger application zu employren, undt qualificirt zu machen. Nun haben einige auß alhießigen Musicis profitierende Virtuosen ihr Ziel und Absehen von geraumer Zeit dahin speculando genommen, ob nicht a paritate anderer Länder zu desto größern Zufluß undt Anwachß dieses schönen Exercitij in waß beständiges, undt zu mahlen in einer so berühmbten Stadt alß Prag ist, solches introducirt werden kunte, wordurch nicht allein denenjenigen die musicalische Übungen liebenden eine angenehme Diversion undt Gemüthesergätzung verschaffet sondern auch dieses löbliche Exercitium mittelst gewisser undt so viel möglich promovierender Frequenz noch zulänglicher ausgebreitet undt emporgebracht, mithin eine der Ordnung nach durch Adhibirung sufficient undt wohlkündiger Musicorum continuirende Academie auffgerichtet undt stabiliert werden kunte, wie man dann zu solchem Ende, undt damit in der Sach legaliter verfahren würde, die angezielte Intention dieses Vorhabens einem hochlöbb. königb. Gouverno jüngsthin unterthänig supplicando vor undt angebracht, undt soviel verspühret, das dasselbe hierob ein Belieben zu schöpfen, undt dero hierorths gebottene hohe Protection dieser musicalischen Academie gnädig angedeyen zu lassen, nicht wiederstehen thue. Wie zumahlen aber das vorseyende Haubtwerck des allermeistens an deme gelegen, damit diejenige Leüthe, welche nach Ihrer sich zeigenden science undt meriten hierbey zu employren kommen nicht nur mit ergiebigen Besoldungen consolirt, sondern auch denen hohen undt niedern Standesfrequentirenden musicalischen Liebhabern jederzeit was solches producieren möchten, worauß die Naigung zu sothaner Academie undt der jetzt — und künftig sich vermehrenden Frequenz nicht allein vergrößert, undt mit Attention angehört zu werden meritiren möge, sondern auch daß vorseyende Exercitium in florisantern Standt reducirt undt befestiget würde.

Alß hat man von Seither deren Musicorum undt jener zu diesen vornehmen sonderbahr gewidmeten Cointerssenten vermittelst dieses Auffsatzes, sich dahin zu expliciren, undt die aigentliche Beschaffenheit in folgenden anzuzeigen erachtet. Und zwahr

Primo. Sollte vorgedachte musicalische Academie alle Donnerstag des gantzen Jahrs außgenohmen des hohen Festes corporis Christi undt Gründonnerstag, dieses nehmb. Sommerszeit von 4 bis 7, Winterszeit aber von 3 bis 6 Uhr nachmittag in dem hierzu sehr bequemlich befunden undt eingerichten Saal bey der eysernen Thür in der königl. Alten Stadt Prag gehalten, undt dieser Arth forthin darzu destinirter bleiben.

Secundo. Gehet der dabey engagierten Musicorum principal Fundament dahin, die angewerckte Academie von allen erdencklichen Instrumental undt benebst auch mit Melirten Vocalstimmen, durch eine hierzu aigens Fleißes außgelössene gnugsambe Anzahl Virtuose Musicos bestellen zu lassen, Wie dann

Tertio. Zu solchem ende, undt damit die hohe Noblesse undt ein jeder musicalischer Liebhaber in dem Effect die promittirende Complaisance würcklich empfingen möchte, die Beflissenheit lediglich dahin gehen wirdt, jedesmahl neüe Compositiones an die Handt zu schaffen, und einige auß der hohen Noblesse selbst berühmbte Virtuosen, umb hirin falls desto kräfftigern Beystandt und Aufnahmb folgbahr in allen dero gnädigen Rath und That genüssen zu können, gehorsf. zu belangen. Weilen aber

Quarto. Solches Werckh bevorab im Anfang einige nahmhafte jedoch unentpärlicher Expensen unterwürffig, theils die beständigen frequentirende Musicos nach ihren Qualitäten undt Wissenschaften zu salariren, theils frembde undt neüe Musicalien zu überkommen, theils auch die benöthigte Instrumenten Jahr auß Jahr ein zu unterhalten. Alß setzet diese musicalische Academie zu einen hohen Adel undt allen andern dieses Exercity Lieb-

habern daß unterthänig — zuversichtlich — undt geziemende Vertrauen, selbde werden in Ansehung der diesfalls obhandenen willfährigen Unternehmung, undt daß man dahier gar keines Weeges auf Aigennutz, sondern nur allein auff dem weiteren Flor der Musique, in specie aber jedermänniglich vor das hierzu etwa auß sonderbahrer Gütte jährlich beytragende wenige, eine desto vielfälligere Gemüthsvergnügung zu machen, antragen thue, nicht entgegen sein jährlichen mit ettwas ergiebigen beyzuspringen, undt dermahlen durchgehendts wenigst die Persohn für eine gantzjährige Frequenz 8 Fl. zu bezahlen. Solde aber

Quinto. Jemandt bevorauß der hohe Adel für diesse angenehme Frequenz jährlichen mit etwas mehrern allß obig außgemessenen 8 Fl qua absonderlich Benefactor zu concurriren ein gnädiges Belieben tragen, So wirdt man academischerseits diese freiwillige Gab oder Zulag nicht allein mit unterthänigen hohen Danck erkennen, sondern es solle auch mit möglichsten Fleiß dahin gesehen werden, wie man durch beybringende musicalische sachen die Vergnügung vergrößern möge. Hingegen werden

Sexto. Die Foraestieri undt Passagieri, welche nicht allstetts im Landt, undt jährlichen, sondern nur dann undt wann die Academie frequentieren wolten, jedesmahl so offt sie eintretten 1 Fl. zu geben belieben. Undt ist

Septimo. Weiters an deme, das der gantzjährige Beytrag gleich bey Einhändigung der Marque oder Passierzettels, worinnen der Namen stehet, undt jedesmahl bey den Eintritt dem, nebst der Wacht gegenwärtig bestelten Bedienten zu pruduciren undt wider zuruckzunehmen kommet, praestirt, undt auff solche Weiß anticipando die Richtigkeit geyflogen werde. Undt gleich wie schlüßlichen undt pro

Octavo. Die hohe Noblesse undt ein jeder Liebhaber in particulari zu dieser musicalischen Academie auff den 4. deß nechstkommenden Monathstag May zum erstenmahl gehorsamblich undt dienstschuldig eingeladen wirdt. Olso recomendirt sich selbte auch im übrigen zu hoher Gnad, Hold undt Naigung auff das Beste."

Soweit die Prager Statthalterei-Akten. Als Stölzel einige Jahre später in Prag weilte, war Hartig noch Protektor der Akademie, die anscheinend damals in voller Blüte stand. Hartig berichtet: „Des Freihernn von Hartigs Excellentz waren in den Jahren 1715. 1716 und 1717. würdiger Protector der musikalischen Academie zu Prage: also hießen bey jedermann, nach welcher Manier, die wöchentlichen Zusammenkünffte der besten pragerischen Musikorum, welche in einem prächtigen Saale des Hauses, zur eisernen Thüre genennet, gehalten wurden, wobey sich mehrentheils der hohe Adel einfand.

Der Anfang wurde mit einer Ouvertüre gemacht; hierauf wurden Concerte gespielet, und auch wechselsweise darunter gesungen, oder Solo gehöret. Den Schluß aber machte eine starke Symphonie. Fremde und durchreisende Musici hatten hier die beste Gelegenheit, sich nicht nur hören zu lassen, sondern auch bekannt zu machen".

Wer war nun dieser Freiherr von Hartig? Zweifellos war er ein guter Musiker, der nicht nur von Stölzel gerühmt, sondern auch von Quantz, der ihn 1723 gelegentlich seines Aufenthaltes in Prag anläßlich der Aufführung der Furschen „Constanza e fortezza" hörte, „als großen Meister auf dem Clavier" bezeichnet[1].

[1] Marpurg, Hist. krit. Beyträge I. S. 251.

Stölzel, der gelegentlich einer Akademieaufführung in Prag die Bekanntschaft mit einem Herrn von Adlersfeld machte, bei welchem er während seines Prager Aufenthaltes Unterkunft fand, berichtet über Hartig, daß er „eine überaus fertige künstliche und delicate Hand auf dem Claviere" gehabt habe, daß er eine große Zahl von Clavierinstrumenten in seinem Hause gehalten und eine große Musicalienbibliothek besessen habe. Auch habe er mit den vornehmsten italienischen Musikern correspondiert. Hartig scheint damals in Prag die Stelle eines „Musikpapstes" bekleidet zu haben. Er ließ nach Stölzel eine große Messe von Antonio Lotti „durch viele Kloster Musikos sowohl als auch durch die bey verschiedlichen hohen Herschafften zu Prage in Diensten stehende und zu dem Ende versammleten Virtuosen aufführen" und es war diese Musik die „stärkste", die Stölzel zeitlebens gehört hatte. „Bey derselben aber befanden sich der Herr Baron unten in der Kirche, und hatten die Partitur vor sich liegen, daß also die Krafft der Harmonie nicht allein durchs Gehör ins Gemüthe dringen konnte, sondern auch die Augen derselben Bewegungen im Bilde der Noten sahen".

„Ich mögte wohl wissen", fragt Stölzel am Schluß seines Berichtes „ob dieser große Kenner, und Gönner der Musik noch am Leben wäre?"

Leider war über Freiherrn von Hartig nicht viel mehr in Erfahrung zu bringen. Ludwig Joseph von Hartig wurde am 20. Februar 1719 in den Grafenstand erhoben wie es in der Adelsurkunde heißt, „zu dienst des publici absonderlich aber bey der rectifications commission in Unserem Erb Königreich Böheimb allwo Er in dem Ihm anvertrautem Kreyse das Directorium geführt". Die Berichte über Hartig bei Dlabacz und Gerber beruhen lediglich auf den Nachrichten Stölzels und Quantzens. Bibliothek und Archiv der heutigen Grafen von Hartig in Niemes bei Reichenberg enthalten keine Nachricht aus jener Zeit.

Die Aufführungen der Akademie fanden, wie die Statthaltereiakten und der Bericht Stölzels gleichlautend sagen, im Hause „zur eisernen Thüre" in der Prager Altstadt statt. Das Gebäude, das heute noch steht (Ägidiusgasse 436 bzw. Michaelsgasse 21) hatte im Anfang des 18. Jahrhunderts einen großen Saal, der noch 1765 nachweislich zum Zwecke von verschiedenen Aufführungen verwendet wurde[1]. Doch scheint um diese Zeit die Akademie längst eingegangen zu sein. Es ist sogar wahrscheinlich, daß sie 1723 nicht mehr bestand, sonst hätte gewiß Quantz, der mit Leopold Silvius Weiß und Graun 1723 zur Krönung nach Prag fuhr, der Akademie Erwähnung getan.

Ohne Zweifel bestand in Prag im zweiten Dezennium des 18. Jahrhunderts ein reges musikalisches Leben. Vor allem war es der böhmische Adel, der sowohl am Lande als auch in der Stadt eigene Musikkapellen hielt[2], dem also in erster Linie

[1] Schottky sah 1830 einen Anschlagzettel, der die Aufführung eines „Balancirers oder sog. Äquilibristen, der sich Hironym. Heiden Künstler aus Eger nennt" im Saal „zur eisernen Thür" ankündigt. (Schottky, Prag wie es war und ist 1830.)

[2] Ein hübsches Streiflicht auf die Prager gesellschaftlichen Verhältnisse in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirft ein Bericht der Wiener Hofzeremoniellprotokolle. Gelegentlich der Durchreise des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern durch Prag heißt es da „Den 6. Juny (1683) haben Ihre Khurf. Dl. die Meß in der Schloßkirchen gehört darauf das Mittagmahl eingenommen und alsdan sich abermals auf den Ratschin verfügt, die Schloßzimmer, die Kunstcammer und den Schloßgarten (allwo der ganze Praegerische Hochadel sich eingefunden und die Trompetten bey dem schönen Echo sich haben hören lassen.) zu besichtigen auch sich aldort biß zeit zum essen ist gewesen aufgehalten. Nach dem Nachtmahl ist ein Concerto von Lauthen gehöret worden". Am 7. Juni fuhr der Kur-

die öffentliche Musikpflege und die Heranbildung junger Musiker am Herzen lag. Aber auch in Bürgerskreisen scheint in Prag damals die Musikpflege allgemein auf hoher Stufe gestanden zu haben, wofür der Umstand spricht, daß Karl VI. zur Krönung von Wien nach Prag nur 20 Musiker mitnahm. „Die übrigen Instrumentisten" berichtet Quantz „wurden in Prag zusammengesuchet und bestunden in Studenten, aus den Mitgliedern einiger gräflichen Capellen und aus fremden Musicis". (Unter diesen spielte auch Tartini, der 1723—1725 Mitglied der Kinskyschen Kapelle in Prag war.) Was die innere Musikkultur betrifft, so stand Prag wohl damals in erster Linie unter Wiener Einfluß und zwar sowohl in der kirchlichen Vokal- als auch in der weltlichen und kirchlichen Instrumentalmusik; zu diesem Wiener Einfluß kommt natürlich noch der französische Geist, der sich um jene Zeit immer stärker durchsetzt. Auf diesen beiden Komponenten beruht auch das Programmschema der Akademie, das Stölzel mitteilt: Eine (französische) Ouverture am Anfang und eine „starke" Symphonie — zweifellos eine Orchestersonate in der starken Wiener Besetzung à la Fux — zu Schluß.

Eine herrschende Stellung — besonders in adeligen Kreisen — aber nahm um jene Zeit die Lautenmusik ein. Und dies bringt uns wieder auf die eingangs erwähnten vier Begründer der Prager Akademie.

Von diesen vier Männern war über Kreuzberger und Prösel nichts in Erfahrung zu bringen. Živny, der der einzige Tscheche unter den Gesuchsstellern war, war, wie Dlabacz mitteilt (ohne Angabe des Taufnamens), „ein sehr geschickter Waldhornist, von Geburt ein Böhme, der sich einige Jahre zu Stuttgard und Zweibrück aufgehalten hat." Daß dieser mit unserem Živny identisch ist, beweist eine Eintragung in das Taufbuch der Pfarre St. Martin zu Prag, derzufolge einem Herrn Johann Živny „Waldhornist" ein Sohn geboren wurde, der am 28. Feber 1705 getauft erscheint. Der vierte Gesuchsteller Georg Adalbert Kalivoda war Lautenspieler zu Prag. In einer gut erhaltenen, zweifellos ehemals in adeligem Besitz gewesenen Lautenhandschrift[1] finden sich neben Kompositionen von Weiß (Leopold Silvius) und einem gewissen Seidl auch Kompositionen Kalivodas. Kalivoda gehörte demnach zum Kreise der böhmischen Lauteniſten um 1720, deren bekanntester Vertreter Graf Losi ist und zu dem nun außer Kalivoda und Seidl, Questenberg, der Pater Joan Gelinek (gest. 1740, Klostergeistlicher de alta rupe), Czerwienka (von diesen beiden Komponisten befinden sich Lautenstücke in einer Handschrift des Prager Landesmuseums) und Georg Neruda gehören[2]. Schließlich erinnere ich noch an die von Quantz gerühmte Frau von Mestel „eine der geschicktesten Lautenspielerinnen". Das obgenannte Lautenbuch enthält nun eine Suite von G. A. Kalivoda, der folgende Bezeichnung vorangeht „Petit(!) Partie del' Année 1720 al' honneur L:C:J.d.M: par G. A.

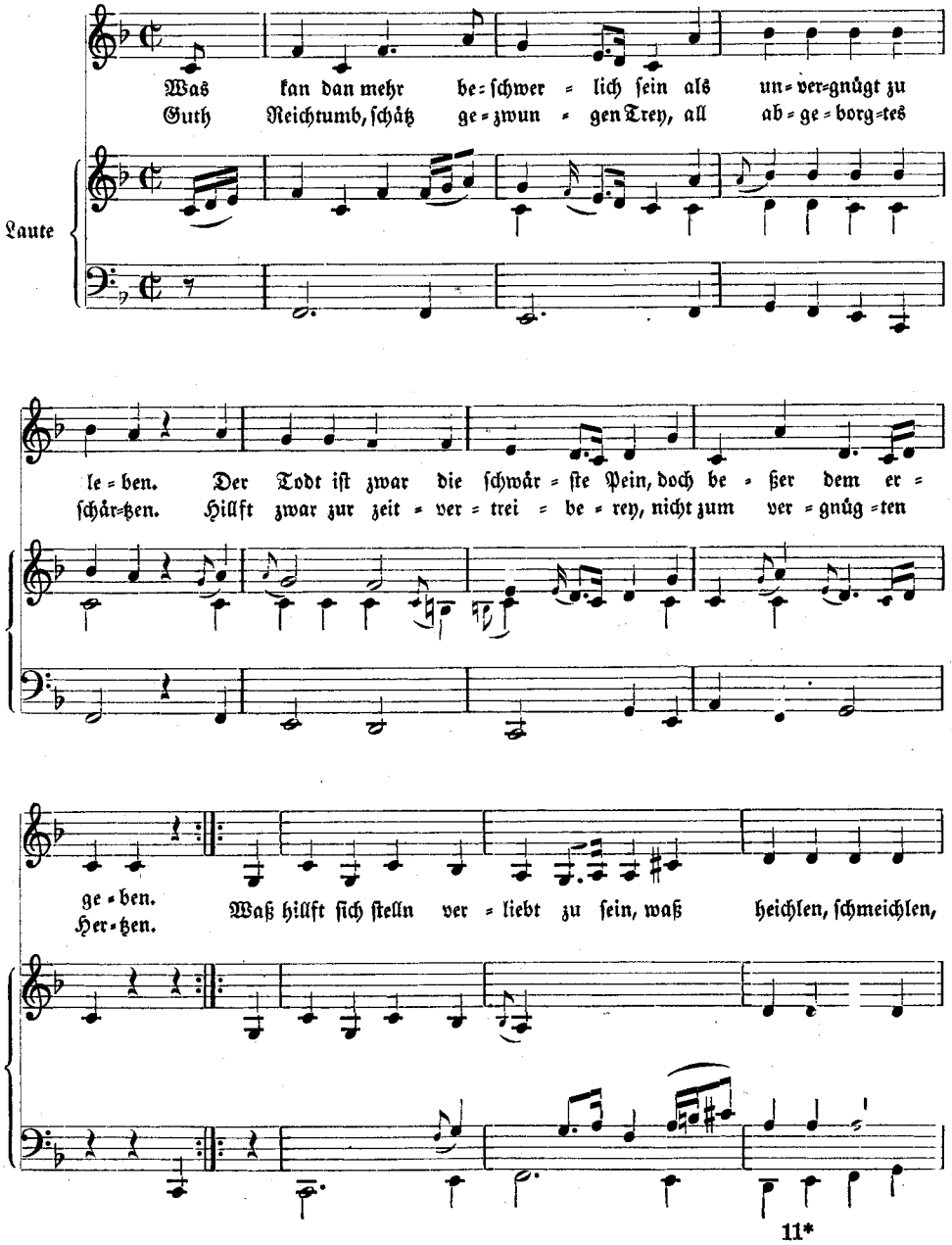
fürst ins Kollegium Klementinum nahm die Mahlzeit dort ein und fuhr sodann „nach Bubentsch wohin viele Cavaliere mit bis zu 6 Pferden bespaneten Kaleschen kamen. Nach einigen Touren fuhr man wieder zum herrlichen Waldsteinschein Haus, alwo eine kostbahre Merenda durch Ihro Excell. H. Obristen Landrichter zuberitten war und sind daselbst vier Zusammenstimmung der Instrumenten alß nemblichen von Herr Pauken und Trompetten von Violinen von 7 Viol digamben und von 7 Lautten die gantze zeit über Unterschiedlich und wechselweis zu hören gewesen."

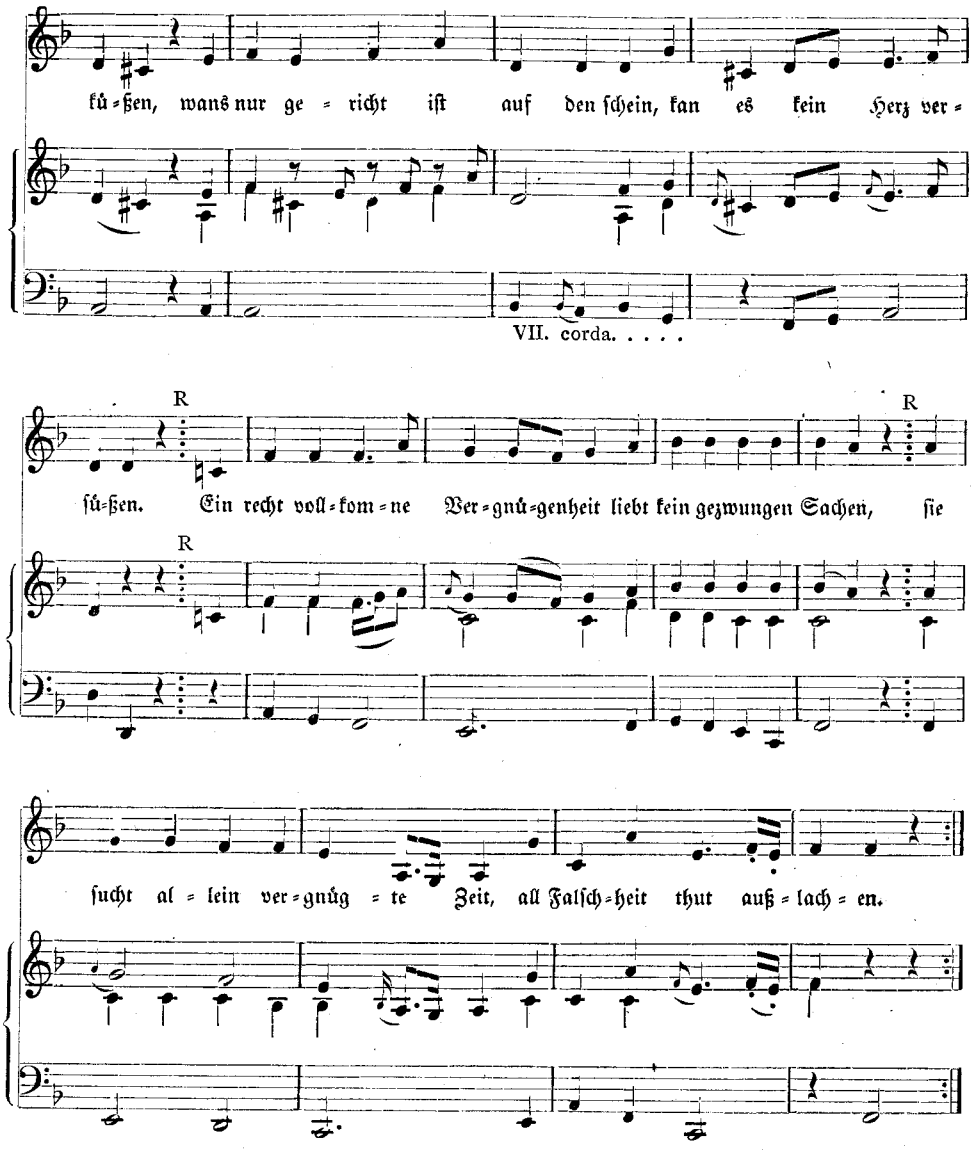
[1] Derzeit in meinem Besitze.

[2] Über böhmische Lauteniſten jener Zeit soll eine Arbeit von Dr. Adolf Koczirz demnächst wertvolle Aufklärung bringen.

Kalivoda". Von den Suitenbeſtandteilen (Air, Menuet, Gavotte, Sarabande, Gigue, Air de Kalivoda, Menuet) ſei hier das vorletzte Stück mitgeteilt, als ein Beiſpiel der Prager Liedkompoſition der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts, über die wir ſonſt faſt nichts wiſſen.

Air de Kalivoda.




kú=ßen, wans nur ge = richt iſt auf den ſchein, kan es kein Herz ver=
VII. corda. . . . .
R
R
R
ſú=ßen. Ein recht voll=kom=ne Ver=gnú=genheit liebt kein gezwungen Sachen, ſie
ſucht al = lein ver=gnúg = te Zeit, all Falſch=heit thut auß = lach = en.

Gluck in Paris

Von

Robert Sondheimer, Berlin

Die gestellte Aufgabe heißt: Neue Gesichtspunkte aufzeigen und gleichzeitig unklare oder verkehrte Darstellungen berichtigen, die der Gegenstand gerade neuerdings erfahren hat. Zur Beurteilung Glucks bringt der Verfasser eine Kenntnis der Instrumentalmusik der sechziger und siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts mit, die bisher nur kärglich zur Verfügung stand. Durch sie gewinnt man ein Verständnis Glucks, das über das Gebiet der Oper hinausgreift, die Stellung des Musikdramatikers und Musikers in einer Linie zu sehen versucht.

A. Der Verlauf des Gluckstreites:

Bis zu Glucks Eintreffen in Paris weist der Spielplan der großen Oper nur Werke französischer oder in Paris wenigstens ansässiger, wenn auch nicht in Frankreich geborener Komponisten auf. Eine Ausnahme bildet das Buffonistengastspiel in den fünfziger Jahren, dem das Theater zeitweilig überlassen war (s. Grimm Corresp. littéraire, I. S. 105, Dez. 1753)[1]. Hiernach kann es sich bei Glucks erstem Auftreten in Paris nicht um einen Gegensatz zwischen Gluck und der italienischen Oper handeln, sondern um einen solchen zwischen Gluck und der nationalfranzösischen Oper. Trotzdem (und obwohl die Quellen und auch Marx und Schmid berichten, daß die Anhänger Lullys und Rameaus die Gegner Glucks gewesen seien) behauptete Riemann (Musiklexikon), die Lully- und Rameauianer hätten in Gluck den großen Erben ihrer Lieblinge erkannt. Dagegen schreibt Kretzschmar (Geschichte der Oper, S. 230), statt den Bundesgenossen der Rameaupartei, hätten die Franzosen in Gluck nur den Ausländer gesehen, ja die alten Feinde, die nationale und italienische Partei, hätten sich schließlich verbündet und gegen Gluck Piccini auf den Schild erhoben. Auch diese Darstellung ist nicht richtig. Warum Riemann und Kretzschmar den bewährten Führern Schmid und Marx nicht gefolgt sind, erscheint mir unverständlich.

Zwei Punkte scheinen allerdings darauf hinzudeuten daß „Gluck und die italienische Oper" sogleich der entscheidende Gegensatz in Paris gewesen sei. Gluck hatte sich nach Paris gewandt, weil er dort eher als in Italien seine Reformideen durchzuführen hoffte, und ihn auch manches Gemeinsame zu der französischen Oper hinzog. Die künstlerische Absicht besagt indes nichts für die Gegnerschaft, die sie in Paris

[1] Die Aufführungsdaten einiger älterer Hauptwerke seien nach dem „Mercure de France" mitgeteilt:

Lully, Armide von 1686 wird von 1761 bis 1763 wieder aufgeführt, wird drei mal wöchentlich gegeben und bringt 105000 Pf. in einem Vierteljahr ein. Auch Acis und Galatée 1687 wird 1762 gleichzeitig gegeben.

Rameau: Kastor und Pollux von 1737 wird 1754, 1764 und 1772 gegeben.

Destouches: Callirhoe von 1712: 1731, 1743, 1773.

Monteclair: Jephté 1732, 1761—63.

Nach Mondonville und Dauvergne, die besonders in den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts hervortraten, kommt unmittelbar vor Gluck auch die junge Generation mit Gossec und Grétry zu Wort.

finden konnte. — Sodann war der Streit zwischen der französischen und der italienischen Partei seit dem Auftreten der Buffonisten und Rousseaus Brief über die Musik nie mehr zur Ruhe gekommen (s. Grimm, Corr. litt.), und Grimm spricht tatsächlich schon im April 1774 von einer italienischen Partei, die nur auf die Gesänge der Jomelli, Piccini, Sacchini schwöre und gegen Gluck eingenommen sei. Demgegenüber muß nochmals betont werden, daß die große Oper (abgesehen von dem Buffonistengastspiel) frei von diesem Gegensatz geblieben war, daß sie Nationaloper war, daß also, mangels einer Vergleichsmöglichkeit mit einer tragischen italienischen Oper, die italienische Gegnerschaft in Paris zunächst nur schwächlich, fast bedeutungslos gewesen sein kann.

Wer war überhaupt die italienische Partei? Von snobistischen oder literarischen Elementen abgesehen, gar keine besondere italienische Partei, sondern in künstlerischem Sinne nur eine durch die italienische, speziell neapolitanische Stilreform beeinflußte moderne französische Richtung, wie Ähnliches auf deutschem Boden in der Instrumentalmusik uns entgegentritt. Rousseau mit seinem Brief über die Musik, Grétry, der in Italien studiert hatte und sich selbst als „Italiener" bezeichnet, Gossec, der mehr deutsch als italienisch orientiert ist, Rigel, der in Paris ansässige deutsche Meister, sie alle gehören zu dieser Fortschrittspartei. Es ist die junge Generation, die mit Grétry und Gossec in der großen Oper schon vor Gluck zu Wort gekommen war und vielleicht als Glucks Gegner hätte auftreten können. Dies ist aber anfangs keineswegs der Fall gewesen, wie die Zuschrift Rousseaus an Gluck, das Verhalten Gossecs im Theater, und die spätere Würdigung Glucks durch Grétry beweisen. Erst nachher tritt eine Spaltung dieser Fortschrittler ein, indem sich aus ihnen nicht nur die Anhängerschaft Glucks rekrutiert, sondern auch die große Masse der Piccinisten.

Schon die praktische Reformarbeit Glucks mußte zunächst alle fortschrittlich Gesinnten für ihn gewinnen. Wohl entwickelten sich Dispute gleich auf den Proben, aber Glucks einleuchtende musikdramatischen Absichten konnten nur jene Beteiligten empfindlich verdrießen, von denen Gluck Gesang, nicht das pathetische Geschrei der französischen Oper, von denen er eine stärkere dramatische Einfühlung, überhaupt (was auch vom Orchester gilt) ein zeitgemäßeres Niveau verlangt hatte. Außerdem darf man nicht vergessen, welch' begeisterte Aufnahme und Verbreitung die deutsche Instrumentalmusik in Paris schon gefunden hatte. In Frankreich waren zur Gluckzeit die Geister „beweglich und dem Neuen leichter als anderswo zugänglich". Wie sehr man (im Gegensatz zu Kretzschmars Auffassung) im Nationalen gerade freisinnig war, bezeugen manche Dokumente jener Zeit, von Rousseaus Brief über die Musik angefangen bis zur Aufnahme Glucks. Der „Mercure de France" sei S. 194, Juni 1765, zitiert, wo die Direktion der concerts spirituels gerühmt wird, weil sie geschickt die Sommer-Reisezeit benutze, um ausländische Talente in den Konzerten zu Wort kommen zu lassen, denn dadurch würde der Gesichtskreis der Hörer erweitert, und den fremden Komponisten ziehe man durch diesen Anreiz nach Paris. Oder bei einem Sinfonienwettbewerb im Jahre 1772 sind Preisrichter: Philidor, Duni (ein Italiener von Geburt), Rigel (ein erst seit wenigen Jahren in Paris ansässiger Deutscher), und die Preisgekrönten sind: Cannabich (1.), Eichner (2.), beide Deutsche und in Deutschland wohnhaft.

An den Darstellungen von Marx und Kretzschmar muß man aussetzen, daß sie

zwischen Gluck und einem Grétry nur nationale Gegensätze sehen, nicht den tiefer liegenden künstlerischen Gegensätzen nachspüren. Überhaupt vermißt man bisher eine Würdigung des musikalischen Fortschritts in Frankreich. (Grimm galt anscheinend als wichtigste Quelle und Autorität, obwohl sein Urteil gerade der neuen französischen Musik gegenüber versagt.) Blättern wir in den Opernberichten des „Mercure de France", so stellen wir fest, daß unmittelbar vor Glucks „Iphigenie in Aulis" Grétrys „Cephale und Procris" nicht weniger ausführlich und rühmend behandelt worden ist. (Dagegen bespricht Grimm dieses Werk, wie auch Gossecs „Sabinus" sehr abfällig.) Nicht eine nationale Überschätzung (Grétry und Gossec sind übrigens „Belgier"), sondern künstlerisches Verdienst war ausschlaggebend. Allerdings soll kein Vergleich zwischen der musikdramatischen Behandlung Glucks und Grétrys gewagt werden, nur über den Musiker Grétry wollen wir die Belehrung des „Mercure de France" (Jan. 1774) anhören: „Grétry, dont tous ses traveaux sont de succès, a developpé dans cet opéra les charmes et les ressources de son génie ... Le musicien a le génie de l'invention, qui fait créer des motifs et les moduler, qui est en un mot le maitre de ses chants. Toutes les parties sont subordonnées à l'expression avec autant de facilité que de superiorité." Und über Gossecs Oper „Sabinus" heißt es ebenda (April 1774): „La musique fait honneur au génie de M. Gossec, savant compositeur, qui a mis dans son orchestre beaucoup d'effets d'une musique initiative et sur la scène des chants expressifs et passionnés." Diese Kritiken sind uns nicht nur deshalb wichtig, weil sie treffend das Besondere der Talente hervorheben (für Gossec darf noch hinzugefügt werden, daß er es gewesen ist, der um 1770 die vielfältigere, „klassische" Orchesterbesetzung eingeführt hat), sondern weil aus ihnen auch hervorgeht, daß die Annahme, mit Glucks erstem Auftreten in Paris sei etwas in jeder Beziehung Unerhörtes vor sich gegangen, nach diesen Berichten hinfällig wird. Die großartige Entwicklung der Sinfonie gerade in Paris in den Jahren unmittelbar vor Gluck, ihre starke Ausdrucksmöglichkeit und die Kraft der orchestralen Behandlung beschränken Glucks Wirkung als Musiker von vornherein auf die musikdramatische Vertiefung.

Hiermit haben wir einen Überblick gewonnen über den Geist und die musikalische Einstellung der Pariser bei Glucks erstem Auftreten. Nach dieser Vorbereitung wollen wir den Verlauf der Gluckereignisse rasch verfolgen. Hierbei verweise ich zunächst auf ein bisher wenig beachtetes, 1910 bei Mittler, Berlin, erschienenes Buch „Lebenserinnerungen von Joh. Christian v. Mannlich", aus dessen Manuskript aber schon Heigel (Wien 1881) und Rudhart (München 1864) Auszüge brachten. Mannlich, der 1774 in Paris mit Gluck und dessen Familie im Palais des Herzogs von Pfalz-Zweibrücken zusammen wohnte, hat sein Buch allerdings erst 40 Jahre nach diesem Ereignis geschrieben, und manche Einzelheiten, auf die ich hier nicht eingehen will, sind falsch eingeordnet[1], aber wir finden die spannendste Milieuschilderung, und die Persönlichkeit Glucks wird uns vielleicht nirgends so nahe gebracht, als in diesem Fluidum von herzlicher Intimität, Verehrung und doch distanzierter Beobachtung. Gluck erscheint als Mensch, reckenhaft, aber ohne pathetische Gebärde, tief durch-

[1] Dies gilt vor allem von der Geschichte, die er von Méhul erzählt. Méhul spielt auch bei den Musikforschern als Nachfolger Glucks (mit seinem „Joseph", 1807) eine etwas sonderbare, zurechtgestutzte Rolle.

drungen von seinen musikdramatischen Absichten, die er mit aller Anspannung zu verwirklichen sucht, aber in objektiver Sachlichkeit, mit geradem Selbstbewußtsein, ohne Pose, ohne eine persönliche Verhimmelung, nicht falsch emporgeschraubt.

Auch Mannlich spricht nur von einer starken Gegnerschaft der Lully- und Rameaupartei (S. 244), aber wie er selbst mit dem geschilderten großen Erfolg der „Iphigenie in Aulis" bei der ersten und dem durchschlagendem bei der zweiten Aufführung beweist, darf der Einfluß dieser konservativen Partei keineswegs überschätzt werden. Die Bedeutung der Fortschrittler, der aufnahmebereite Geist dieser Zeit, die ihre Sturm- und Drangperiode erlebte, läßt uns sagen: War auch Glucks Erscheinen in Paris ein Novum für die große Oper, man empfing ihn doch mit offenen Armen! Er erfährt eine gerechte Würdigung, und weder aus der Kritik des „Mercure de France", noch aus der ausführlichen des La Harpe, die im deutschen Merkur erst 1776, erstes Vierteljahrsheft, erschien, läßt sich ein Beweis entnehmen, daß sich etwa nationale Empfindlichkeit gleich zu künstlerischer Feindschaft verdichtet hätte. Im Gegenteil, die „Iphigenie" erfreut sich sogar eines immer noch zunehmenden Beifalls, und im Juni 1774 wird im „Mercure de France" eine Arie aus ihr abgedruckt. Wohl heißt es im August 1774, anläßlich der Besprechung eines Werkes von Darcis, daß dessen Musik kalt, nichtssagend, infolgedessen unerträglich sei, denn das Publikum sei durch Grétry und andere Komponisten an eine Musik gewöhnt, die pittoresque, éloquente, expressive et passionée sei. Daß Grétry und nicht etwa Gluck als Vorbild genannt wird, erklärt sich nicht nur damit, daß Grétry dem Pariser Publikum schon länger bekannt war, und Gluck auch nur in der großen Oper gewirkt hatte, sondern sachlich, wie oben schon ausgeführt, daß Grétry jene Eigenschaften wirklich in hervorragendem Maße besaß. Es zeigt sich auch nochmals, welch' frischer Wind die Pariser Atmosphäre bewegte. Benutzen wir ohne Übertreibung oder Geringschätzung diese Äußerungen der Zeitgenossen zu einer endlich klärenden Feststellung und Beurteilung der Vorgänge, wie sie sich vor ihrem eigentlichen Ausbruch zu heftig-wilder Parteinahme im sogenannten „Gluckstreit" offenbaren. Im zweiten Teil unserer Ausführungen wird Definitives nachfolgen.

Auch der Orpheus von Gluck wird sehr warm aufgenommen. Wenn die Kritik des „Mercure de France" „Kastor und Pollux" von Rameau bei übereinstimmenden Szenen zum Vergleich heranzieht und in schöner Objektivität Wesentliches zu treffen sucht, so spricht daraus nur ein Drang, Klarheit zu schaffen, keine Parteinahme für oder gegen einen der Komponisten. Im Oktober 1774 rühmt der „Mercure de France" das vorzügliche Orchesterspiel in den Orpheusaufführungen, und auch diese Erwähnung zeigt, wie man Besonderes anerkannte, und woran es vorher den Ballettopern gefehlt haben mag (vgl. Mannlich): „Il fait unité et un ensemble parfait avec le chant, l'action et les danses". Dies trifft Glucks praktisches Wirken im Kernpunkt.

Da erscheint im Dez. 1774, also ein Jahr nach Glucks Eintreffen in Paris, eine Annonce zu Gunsten einer Subskription für seine Werke. In ihr wird Gluck der größte Opernkomponist des Jahrhunderts genannt. Für diese Einsicht war Paris allerdings noch nicht reif, und der reklamehafte Preisgesang wird vom „Mercure de France" nicht ohne scharfen Widerspruch aufgenommen. Gluck, der nach mannigfachen Berichten (vgl. bes. Mannlich) um die geschäftliche Ausnützung seines Genies

stets sehr besorgt war, muß wahrscheinlich aus diesem Grunde als mitverantwortlich angesehen werden für die jetzt offen auftretende Feindschaft, die aus einer bisher allenfalls nur persönlich-unterirdischen Krise zu einem mit allen Mitteln vorgetragenen Kampf ausartete. „La France (so heißt es aus diesem Anlaß) ne possède-t'elle pas aussi le célèbre Grétry qu'elle peut opposer aux plus grands musiciens de l'Allemagne et de l'Italie? Eh! Quelle souscription pourroit compenser les plaisirs d'onze opéras, autant de chefs-d'oeuvres, dont ce génie heureux a déjà enrichi notre theatre?" Dies ist der entscheidende Kampfruf. Er bricht nun auch im modernen Lager den Bann, der den für den Pariser Geschmack zu selbstherrlich auftretenden fremden Maestro bisher geschützt hatte. Wie wenig der Gegensatz Gluck-Italien bisher eine Rolle gespielt haben kann, ersehe man vollends aus diesem Dokument!

Wenn nun bald der Ruf an Italien ergeht, so haben sich nicht die Rameauisten und die „Italiener" gegen Gluck vereinigt, wie Hermann Kretzschmar angibt, — überhaupt muß man von der Annahme absehen, es hätte Gluck unmöglich gemacht werden sollen oder können, und gar noch durch Intrigen oder Rivalität der Dubarry gegen Marie Antoinette —, es lag vielmehr nahe, nachdem mit Gluck ein fremder Komponist in der großen Oper Fuß gefaßt hatte, auch eine andere und insbesondere diejenige Nation einzuladen, aus deren Schule ja auch Gluck hervorgegangen war, deren große Oper, seit langem gerühmt, endlich dem französischen Publikum vorgeführt werden sollte. Gerade durch Gluck war ja das Interesse an der italienischen Urgestalt der Oper gesteigert oder überhaupt erst wach geworden und zudem hatten ihm mannigfache Änderungen, die er mit der italienischen Oper vorgenommen hatte, Tadel eingebracht. (Es sei an Glucks Melodik erinnert.)

Der Name Sacchinis steht zuerst im Vordergrund. Erst im Dez. 1776 trifft Piccini in Paris ein, und 1778, vier Jahre nach der ersten Aufführung Glucks in Paris, wird Piccinis Roland herausgebracht, der für die Pariser große Oper an Ort und Stelle komponiert worden war. Da erst kommt der Streit Gluck-Piccini zum Austrag. Denn vorher heißt es noch im April 1777 („Mercure de France") über Grétrys „Cephale und Procris": „Diese Oper bezeugt gegenüber allen Bewunderern einer fremden Musik (!), daß Grétry alle Hilfsmittel besitzt, um die Oper zu ihrer Vollendung zu führen." Und im Dez. 1777: „Man gibt fortgesetzt diese Oper (Cephale und Procris), die die größte Anzahl von Aufführungen in diesem Theater erzielt hat." Diese Notiz — verständlich für jeden, der die herrliche Musik von „Cephale und Procris" kennt — ist wichtig um die Kurve des Gluckschen Erfolges in Paris richtig beschreiben zu können. Denn erst im Streit zwischen den Gluckisten und Piccinisten steigt sie siegreich in die Höhe. Jetzt, im Vergleich mit Piccini, erfaßt man tief Glucks dramatisches Genie in seiner Höchstleistung, der „Iphigenie auf Tauris". Grétry scheidet für die tragische Oper aus, nicht nur, weil er sich nicht in ihr zu betätigen suchte, sondern, weil auch „Cephale und Procris" doch nur ein Schaustück gewesen war, eine jetzt abgetane Tradition der französischen Nationaloper verkörpert hatte.

Gluck und die italienische Oper aber stehen nicht gegeneinander sondern nebeneinander. Dies hat nicht die moderne Forschung erst herauszufinden brauchen, das empfanden schon die Pariser, als sie sich im Streit der Gluckisten und Piccinisten

für das Genie des Opernreformators entschieden, und der „Mercure de France“ nach Jahren erbitterten Kampfes und lange, nachdem Gluck endgültig von Paris geschieden war, anläßlich der Aufführung von Piccinis „Iphigenie auf Tauris“ am 23. Febr. 1781, schreibt: „Piccini hat sich selbst übertroffen, er war wert, nach Gluck beklatscht zu werden.“ Der enge Zusammenhang zwischen Gluck und Piccini, der die lauten doktrinären Gegensätze fast bis zu individueller Gefühlsverschiedenheit herabmindern schien, sprach sich auch im persönlichen Verhalten Piccinis aus.

„Les ouvrages de Gluck sont presque seuls la fortune de l'opéra“ berichtet endlich der „Mercure de France“ im Juni 1781. Dies der Verlauf des Gluckstreites!

Und trotzdem: War der Erfolg ein nachhaltiger, wie die Operngeschichten so gern erzählen und unter den Neueren auch Kretzschmar? Verblaßt nicht Glucks monumentales Werk unter der Masse anderer Opern, von denen sich nur hie und da eine in Glucks Nähe verirrt? Scheint es nicht eine nur persönliche Tat zu bedeuten, die fast ohne geschichtsbildenden Einfluß gewesen ist? War nicht schon immer auffällig, wie wenig der sonst so aufnahmefähige Mozart von Gluck beeinflußt wurde, zumal er zur entscheidenden Zeit in Paris war? Hiermit kommen wir zu unserem zweiten Teil, zu:

B. Historische Wertung der Gluckschen Reformoper.

Einige orientierende Feststellungen zunächst: Im „Deutschen Merkur“, der von Wieland in Weimar herausgegebenen Zeitschrift, die eine Fülle interessanter musikalischer Essays enthält (auch einige bemerkenswerte Lieder von Schweitzer und Wolf), bisher aber von der Musikforschung, soweit ich sehe, nicht beachtet worden ist, heißt es in einem Pariser Bericht im Januarheft 1773: „Die ‚italienische Bühne‘ scheint seit ihrer Vereinigung mit der komischen Oper die Franzosen weit lebhafter als ihr Nationaltheater zu interessieren. Daß der Geschmack am Singspiel zu Paris allmählich der herrschende geworden ist, muß dem Genie der Tonkünstler zugeschrieben werden, die auf diesem Felde gearbeitet haben .... Unter ihnen ist ein Mann erschienen, der durch seine Kunst, viel mit wenigem zu tun, seinen Vorgängern den Weg abgewinnt. Grétry ist dieser Mann. Die Natur scheint ihm die verborgendsten Geheimnisse seiner Kunst unentgeltlich dargeboten zu haben ...“ Gluck führt das Interesse intensiv wieder der großen Oper zu. Aber nicht nur die Werke Grétrys, der seinen Zenith in der Mitte der achtziger Jahre mit dem „Richard Löwenherz“ erreicht, dem ganz Europa zujubelt, wie die Kritik des „Mercure de France“ schon 1777 feststellt, der auch in Deutschland zahllose Aufführungen seiner Werke erlebt, nein, gerade die italienische Opernmusik, die erst durch Gluck ihren eigentlichen Einzug in Frankreich gehalten hatte, lassen die Begeisterung für Gluck zu keinem dauernden Nachhall werden. Denn die große Masse dieser Komponisten war keineswegs gewillt, Gluck etwa zu folgen, Gluck, dem die Arie nur ein Bestandteil der Oper gewesen war, nicht das allein Wesentliche. Ihre Neigung wendet sich (abgesehen von musikstilistischen Gründen) von vornherein mehr der komischen Oper zu, die sie ohne dramatische Hochspannung erledigen können. Im „Mercure de France“, den wir wieder zitieren — denn wir wollen uns nicht auf Ansichten, sondern auf Dokumente stützen — heißt es im Juni 1789 vom „Theatre de Monsieur“: „L'espérance, que nous

avions conçue et que nous avons donnée de ce theatre à sa naissance, était fondée seur deux motifs, sur les efforts promis par l'administration de ne rien negliger de ce qui peut plaire au public et sur les progrès qui devoit faire dans ce même public le gout du chant et de la musique italienne. Elle s'est réalisée dans ces deux points." (Weiter wird noch gerühmt, daß es wohl das beste italienische Operntheater von ganz Europa sei. Von bekannten Namen steht Paisiello an der Spitze). Ein derartiger Umschwung ist im Verlauf weniger Jahre schon eingetreten! Das Jahr 1789 wurde hier ausgewählt, weil zu gleicher Zeit auch Mozart in Wien um Anerkennnng rang, der Kaiser die leichtere „Cosa rara" des spanischen Martini einem Mozartschen Werke vorzog. Beachten wir diese angenehm-galante Geschmacksrichtung in den zwei Hauptstädten, so werden wir von einem nachhaltig-bestimmenden Einfluß Glucks nicht mehr sprechen, sondern einem Schreiber im „Deutschen Merkur" Recht geben, der in einem „Versuch über das teutsche Singspiel" (3. Vierteljahr 1775) über Gluck sagt: „Unüberwindliche sittliche Ursachen (gerade in den Hauptstädten Europas) wirken seinem Unternehmen entgegen. Künste, die der große Hauffe bloß als Werkzeug sinnlicher Wollust anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wiedereinzusetzen, alle Syrenenkünste zu verbannen, Natur gegen Mode zu stellen, dazu ist Gluck bei all seinem Enthusiasmus zu unterrichtet und kennt die Menschen und den Lauf der Dinge zu genau, um so etwas zu hoffen."

Was hier auf einer allgemeinen Basis ausgesprochen wird (in Klammer sei eingeschaltet: Es ist verblüffend, wie der Deutsche so gern in sein sittliches Pathos verfällt, seine Überkleidung des „Natürlichen"), das wollen wir jetzt auf dem engeren Felde der Kunst entwickeln, d. h. die Geschehnisse aus dem geschichtlichen Werden der Musik zu begreifen und zu erklären versuchen. Denn Gluck ist ja nicht als Denker oder Volkserzieher, sondern als Musiker tief. Strahlt er sich gleichwohl im breiteren Rahmen der Oper aus, seine Triebkraft läuft jederzeit über die Musik. Diese muß ihn deshalb analysieren, alles andere erst aus ihrer Gegebenheit begreiflich machen, bestimmen können.

Gewiß scheint zunächst, daß Gluck die musikalische Wirkung nur als musikdramatische Vertiefung erstrebt hat. Er verzichtet sowohl auf die breit ausladende italienische Koloratur, wie auf den Ausbau musikalisch-formaler Schemata. Das Theater ist bei ihm kein Konzertsaal, ihm ist die Suprematie der Handlung eine unbedingte Voraussetzung. Fraglos ist er als Musikdramatiker ein genialer Reformator. Wenn La Harpe im „Deutschen Merkur" sagt: „Gluck habe viele tief empfundene Arien, aber sie gingen zu schnell vorüber" und fortfährt „Gluck befürchtete die Handlung zu unterbrechen, vergesse aber, daß tiefe Fülle nicht Unterbrechung sei", so drückt er damit das soeben von uns über Gluck Behauptete in kritischer Weise aus. Allerdings, heute im Zeitalter expressionistischer Kürze, empfinden wir eher gegenteilig. Mag auch Glucks Arie kürzer und vereinfacht worden sein, der Gesamteindruck postiert Gluck doch eher wuchtig und würdig neben Händel. Wir ruhen wohlig aus in der Ruhe und epischen Breite der Diktion, bei den großartigen, naiv-unermüdlichen Melodiewiederholungen. Trotzdem müssen wir auf die uns fremde Zeitstimme La Harpe achten. Gluck hat gegenüber der italienischen Koloratur oder auch vergleichsweise zu Grétry, dem nachgerühmt wurde, er verstehe „moduler un air", eine Simpli-

zität der Melodie, die von ihm als gewollt ausgegeben wurde. Wir erkennen sie aber gleichzeitig als ein hartes „Muß", als eine veraltete Stilistik, über die sich der 1774 sechzigjährige Meister nicht mehr erheben konnte. Denn:

Glucks melodische Erfindung ist meistens knapp gehalten. Breite Kadenzbildung umklammert sie, schrumpft sie zusammen. Dadurch treibt die schmucklose Melodie leicht in scholastische Enge. Es ist die Entwicklungsstufe der „Melodia Germanica", die Stamitz schon in den fünfziger Jahren erreicht hatte. Gluck vermag ihrer grandiosen Entwicklung, die sie in den sechziger und siebziger Jahren gewonnen hatte, nicht nachzufolgen. Und wie er sich von der breiten Kadenz nicht befreit, so ist ihm die thematische Einfachheit auch noch keine Art Ouvertüre zu einer nachfolgenden Verarbeitung und Vertiefung. Er gibt (außer Wiederholungen in den tanzrhythmisierten Sätzen) Floskeln motivischer Wiederholungen in Suitenart, Tonleiterpassagen, Kadenzsequenzen (so z. B. S. 252 der Originalpartitur der Armide). Das ist ein flaches Nebeneinander, kein Überspannen der verschiedenen Perioden. Gluck steht auch noch deutlich unter dem Einfluß des Generalbasses, der seine Schreibweise nie ganz „frei" werden läßt. Gluck repräsentiert also den modernen Stil in seinem frühen Stadium, wo er erst angebahnt, aber in der „Komposition" noch nicht durchgeführt ist, wo das Thema sich weder stark differenziert und ausgebaut, noch als ein das ganze Stück mit seinem Wesen durchdringender Herrscher kundgibt. Der Stand der musikalischen Entwicklung war aber in den siebziger Jahren folgender: Die freie thematische Bewältigung des Satzes hatte die oberflächliche Tuttimusik mit ihren „Verlegenheits-Passagen und Sequenzen" abgelöst, sie hatte eine nuancenreiche, blühendschillernde Sprache erzeugt, die etwa mit Becks op. 3 beginnt, schon vorher die Spätwerke Sammartinis dank einer genialen melodischen Begabung befruchtet hatte, und über Rigel, Eichner, Boccherini (um nur einige Namen aus sinfonischem Gebiet zu nennen) zu Mozart (besonders in melodischer Entfaltung) und zu Beethoven verläuft, (der die große Linie, die logische Entwicklung des Satzes aus thematischer Verarbeitung gewinnt). Für die Ausgestaltung des thematischen Komplexes ist auch Grétry zu nennen, dessen Fortschritte von seinen frühesten zu den späteren Werken eine wundervolle Illustration der soeben hier skizzierten Umwandlung bieten, wenn auch die „sinfonische" Durcharbeitung fehlt, zu der ihn die komische Oper noch nicht antrieb. Besinnt man sich jetzt auf Grétrys 1773 aufgeführte „Cephale und Procris", so wird man trotz einer auch diesem Werk noch anhaftenden Unbehilflichkeit im Satzbau (s. die einmotivischen Wiederholungen im Danse infernale) eine Modernität Glucks 1774 nicht im musikalischen Zentrum, sondern nur in den Ausbrüchen eines dramatischen Instinktes auffinden. Die Affekte, bes. in den Rezitativen, die heftige Aussprache der handelnden Personen wie des Orchesters, all' dies schuf der Dramatiker im „Musiker", der Dramatiker, der „den Musiker vergessen lassen wollte." Dieser Ausspruch Glucks entspringt einem tiefen Unterbewußtsein, bedeutet mehr als eine nur offensive Kampfstellung gegen musikalische Krittler, scheint fast schützend ein eigenes Schwächegefühl überdecken zu sollen.

Gleichwohl wissen wir, daß Gluck Unvergängliches geleistet hat, mag nun auch sein sprachlicher Ausdruck teilweise veraltet gewesen sein. Diese Diskrepanz aber ist es gerade, die wir in ihren Folgen aufzeigen wollen. Denn wir wollen die entwicklungsgeschichtliche Frage beantworten, warum Gluck ohne Schule, ohne zeitbe-

stimmenden Einfluß blieb. Und diese Einzelheiten der Kompositionstechnik, die wir hier ausgraben, dienen uns, induktiv die Geschichte zu bezwingen, zu einer sicheren Beurteilung der Oper jener Zeit vorzustoßen.

Nach Mannlich sagte Gluck einmal zu einem jungen Komponisten: „In der Oper müssen die Noten faustdick sein". D. h. die Musik der Tragödie muß al fresco, in breitem, elementarem Stil geschrieben werden. Diese Tendenz war dem zersplitterten, feingliedrigen, „nervösen" neuen Stil zuwider. Deswegen dominiert in ihm zunächst die Galanterie, weil sich hierbei das neue Formideal unbehindert von pathetisch-wuchtiger Größe und Massivität entfalten konnte. Gluck steht also diametral zur Zeitentwicklung. (Dies bezeugen auch seine schwachen Vertonungen galanter Stoffe in seiner späteren Zeit). Aber das Genie besiegt die Zeit durch seine Tat. Gluck erhebt sich als Opernmusiker über alle musikentwicklungsgeschichtlichen Bedenken. Denn in der Oper ist die einfach-große, ja starre Linie etwas Zweckmäßiges. Sie bedeutet als Technik bei der Vielheit der Opernmittel, bei der weiten räumlichen Ausdehnung, eine notwendige Klarheit. Das verschlungen Detaillierte, die fein ziselierten Ornamente, die übertriebene Ausgestaltung irgend eines Teils des „Gesamtwerkes" zersplittern die Aufmerksamkeit, da etwas Partielles vor das Ganze gesetzt wird. Nicht dies ist Fülle, Rundung, Einheit. Die Aufgabe der Kunst ist gerade die Beschränkung, der Ausschnitt des Wesentlichen aus der vagen, enormen Zahl untergeordneter Gesichte, die wir deswegen nur hier, aber nicht im „Leben" in der Gewalt haben. In der ganzen Operngeschichte hat keiner intensiver ein musikdramatisches Zentrum begehrt als Gluck, in Wahrheit dafür geschaffen und es in seiner verborgenen Tiefe enthüllen wollen. Dies macht seine Größe aus, und sie erscheint noch herrlicher, weil ihr alles im Wege stand, die Gesangskoloratur der Arie, der galante Zeitgeschmack, der musikalische Fortschritt. In Glucks Opern sprüht noch nicht ein modernes, lebendig verschlungenes Ineinander uns entgegen. Die Arien schleichen oft monoton dahin, nur die Akzente rezitativischen Affektausbruches zerreißen die bildmäßige Ruhe oder die gradlinige Wucht der Chöre. Aber dafür wird alles Überflüssige, werden alle kleinlichen Mittel des Aufputzes verschmäht. Es ist das „klassische" Opernideal!

Nur müssen wir jetzt begreifen, daß die Postulate der Zeit entgegengesetzt lagen. Trotz der genialen Stärke seiner Opernmusik überwiegt, daß sie als Opernmusik doch nur ein Unterteil der ganzen Kunstgattung „Musik" ist und zu dieser in Beziehung gesetzt, erschien sie rückschrittlich. Sie war in ihren Wurzeln konservativ, und schließlich war auch die dramatische Stoßkraft dieses erhabenen Stils nicht so revolutionär, wie es zuerst den Anschein hatte. Denn Gluck hat Außenseiten des italienischen Gebäudes abgeändert, nicht seine Säulen umgestürzt. Zu letzterem Zweck hätte er sich auf immerdar von der Arie trennen müssen, nicht nur sie gesanglich vereinfachen und im Ausdruck steigern. Denn die Arie zerschlägt die Oper in einzelne Szenen, und die Dramatik trifft unwiderstehlich eigentlich nur Einzelheiten, deren Gesamtsumme bei Gluck durch keine zusammenballenden Finales gesteigert wird. (Auch in diesem Verzicht auf eine Effektsteigerung, die letzten Endes nicht innerlich begründet, sondern dramatisch übertrieben ist, erkenne man eine bewußte Eigenart Glucks, zugleich wieder eine Abwehr zeitgenössischer Modernität). Aber selbst dem verwegensten Revolutionär wäre es nicht möglich gewesen, die Arie hinwegzuräumen, denn sie war

ja der Kern, der Sinn der neueren Musik. Die Entwicklung thematischer Perioden brachte sie erst zum Zenith ihres Erfolges. Wenn vorher die Virtuosität einer Koloraturtechnik angestrengt um Beifall arbeiten mußte, so besiegte jetzt die thematische Erfindung mit ihrer Melodieglorie in einem Nu alle Herzen. Die Arie mußte sich daher gerade erst ausleben und sie tat es über Rossinis und Webers Opern (man vgl. des abgründig tiefen Schopenhauers begeisterte Meinung über Rossini und dessen Melodie, die ihm das Ding aller Dinge, das „Ding an sich" zu sein scheint) bis zu Wagner, der ihr erst im Tristan mit einer neuen Praxis entgegentrat.

Nun hat Gluck aber doch ein unwiderlegliches Meisterwerk geschaffen, die „Iphigenie auf Tauris", die er mit seiner Art der Musikgestaltung in antiker Größe aufleben läßt. Denn seine musikdramatische Behandlung, lyrische Gelassenheit und bewegte Zwischenrede, entspricht vollkommen der antiken Tragödie, die vom lyrischen Chor als Mittelpunkt ausgegangen war. (In diesem Zusammenhang wird nochmals deutlich, warum bei Gluck eigentliche Finales fehlen, warum sie diesem einfachen Stil nicht „lagen".) Dieses Ideal, das von der französischen Tragödie lange behütet worden war, welkte aber zu dieser Zeit dahin. Sturm und Drang hatte getobt, gegen Klassizismus und französische Tradition war Shakespeare in den Vordergrund getreten. Die Objekte werden näher heranprojiziert, das Einzelne wird intimer gesehen, das „natürliche" Leben soll pulsieren. Die antike Schicksalstragödie erscheint wie durch eine Eiswand von uns getrennt, kann unserem Herzen nicht mehr als unser Erlebnis suggeriert werden. Auch die Oper sucht Näherliegendes, sei die Einkleidung nun bürgerlich, geschichtlich oder phantastisch. (Ihr Weg vom Richard Löwenherz, von dem Singspiel, über Mozart, Beethovens Fidelio zu Weber und Meyerbeer.) Der Streit zwischen „Naturalismus" und einer entfernter gespiegelten Realität (der angeblichen Idealität), der so oft die Operngeschichte beunruhigt, den Wagners Romantik wieder einseitig entschied (als Folge stagnierte die deutsche Oper ein halbes Jahrhundert), sieht Gluck nicht auf der Seite der neu aufkeimenden Welt. Er ist 1714 geboren, dieses Jahr hält ihn fest. Der tragische Kothurn französischer Klassizisten entreißt ihn dem jungen Deutschland[1].

Also auch von dieser Seite aus gesehen, führt nicht von Glucks Reformoper der Weg in die Zukunft, sondern von der neuen italienischen, und hauptsächlich von der französischen komischen Oper, von der der „Deutsche Merkur" 1773 begeistert berichtet hatte. Sie vertritt den modernen Geist, ist ein Ausdruck des Zeitgeschmackes. Nicht nur Boieldieu, auch Weber ist ihr Sproß (s. Weber über Grétry). Daneben blüht die musikalisch-glänzende italienisch-tragische Oper weiter, deren verlogener Aufputz in Wirklichkeit erst von der Romantik beseitigt werden konnte.

So ist Glucks Opernmusik nicht fähig gewesen, den Strom der Zeit abzubiegen. Wir kehren in Kreiswanderung zum Musikalischen zurück. Schon hatten das Kleingliedrige des neuen Stils Beck und ein Boccherini zu größeren Bögen fortentwickelt (s. Boccherinis Quintette op. 12 und 13 aus den Jahren 1773—74 und die Cdur-Sinfonie op. 16 Nr. 3 aus dem Jahre 1775). Welch' neue, üppig vollendete Welt liegt da ausgebreitet vor dem in Paris gerade eintreffenden Gluck! Die Sinfonie rang mit dem Problem, kleinen Dualismus und große Form im neuen Stil zu vereinen,

[1] „Gluck und Klopstock", ein tragisches Kapitel, ein Traum, den der Tod auslöschte!

das Pathos sollte nicht mehr in gelassener heroischer Größe, sondern heißatmig hervorstürzen. Bald nahen Napoleon und Beethoven.

Dem jungen modernen Musiker mußte Gluck als eine terra deserta erscheinen. Nur der Gluck von 1762 hatte mit seinem Orpheus tiefere Wirkung auf die Musiker ausgeübt. Damals wirkte er überzeugend mit der gefühlstiefen Schlichtheit der „Melodia Germanica". Sie war in der tragischen Oper wie ein Blitz zündend und überraschend gewesen. Hier hatten Glucks klagende Töne auch jene Beimischung von Empfindsamkeit und Rührung gehabt, die auch in anderen Werken dieser Zeit (besonders der Instrumentalmusik) zum Ausdruck kommt. (Die Linie dieser „pathetischen Sentimentalität" läuft zu Monsignys „Deserteur", zu den deutschen Überschwänglichen [Schubart], zu Schweitzer, schließlich auch zur klassischen Musik, deren warmer Charakter im Adagio aus ihr seine Prägung gewinnt.) 1762 berauschten auch noch stärker andere Eigenschaften Glucks, die Gewalt, mit der er die Schrecken der Unterwelt malte, sein Furioso. (Boccherini wird noch 1775 in der dmoll-Sinfonie des op. 16 zu einer Nachahmung der Gluckschen Unterwelt inspiriert.) Der Gluck von 1774 steht ohne diese die Atmosphäre schwängernde Zeugungskraft da. Nur aus diesem tieferen Grunde werden die Italiener herbeigerufen[1]. Er schlägt die Welt wohl durch seine Größe und seinen Adel in Bann, er überzeugt den Operntheoretiker, aber er entflammt die Musiker nicht mehr zur Nachahmung. Man verstehe nun endlich Mozarts Stellung zu Gluck, Mozarts, der doch sonst so begierig von allen Seiten Luft in sich einsog!

Gluck ist der Sieg eines schöpferischen Einzelgeistes. Er steht als musikdramatisches Genie im Mittelpunkt der Operngeschichte, aber er ist eine Vollendung, nicht zukünftig oder zeitbestimmend wie Weber.

---

[1] Auch Glucks berühmte „Internationalität der Musik" darf hier gegen ihn angewandt werden. Was 1762 in scholastischer Beengung noch möglich war, ist 1774 unzeitgemäß geworden. Es ist eine Zeit der vielleichst reichsten Entwicklung in der Musikgeschichte, eine Zeit, aus deren Schoß die Klassiker hervorgehen können, eine Entwicklung, die alles Differenzierte, Besondere, Nationale und Individuelle nach oben brachte, und sich erst mit den Klassikern „metaphysisch" beruhigt.

[2] Über eine frühere Entwicklungsstufe Glucks, über die Abhängigkeit des Instrumentalkomponisten Gluck von Sammartini berichtet mein Aufsatz über Sammartini in dieser Zeitschrift, Nov. 1920.

Peter Wagners Gregorianische Formenlehre

Von

Johannes Wolf, Berlin

Der lange erwartete dritte Band von Peter Wagners „Einführung in die gregorianischen Melodien“ [1] liegt seit etwa Jahresfrist vor. Das ganze Werk hat damit seine Abrundung erfahren, wenn auch gewisse Gebiete, wie Theorie und Ästhetik des gregorianischen Gesanges, bisher nur gestreift werden. Man kann nun eine gewisse Verwunderung nicht unterdrücken, wenn man beobachtet, daß katholische Kreise kaum ernsthaft zu dem Werke Stellung genommen haben. Der in dem vorliegenden Bande gebotene Stoff, die Formenlehre, sollte doch aber jeden Kirchenmusiker aufs lebendigste interessieren, zumal jeder weiß, daß der Verfasser stets etwas Besonderes zu sagen hat. Haben nicht auch die ersten beiden Bände, die Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters und die Neumenkunde behandeln, allgemeinen Anklang und stärksten Widerhall gefunden? Um wieviel mehr verdient es dieser dritte, dessen Ergebnisse an Neuheit die der ersten Bände weit überragen. Gewiß ist manches stilistisch nicht so ausgeglichen wie dort, auch an Versehen und falschen Zitaten fehlt es nicht [2] und der Handbuchcharakter ist weniger gewahrt, aber die Behandlung des Stoffes imponiert. Eine Formenlehre des gregorianischen Chorals oder, wie der Untertitel sagt, eine „choralische Stilkunde“ wird dargeboten. Gewiß sind eine ganze Reihe einschlägiger Fragen bereits früher von Dom Pothier, Dom Mocquereau, Artigarum, Peter Bohn, Michael Hermsdorf, Dreves, Blume, Banniſter, Bäumker, Fleischer, Weinmann, Müller, Sigl, Marrer, Drinkwelder und vielen andern behandelt worden, aber doch blieb noch eine Überfülle von Einzeluntersuchungen übrig, und noch nie war der Versuch gemacht worden, ein ganzes Lehrgebäude der gregorianischen Formengeschichte aufzurichten.

Es kann nun nicht meine Aufgabe sein, in eine Kritik einzutreten, denn dazu fehlt mir die volle Kenntnis der zu Grunde liegenden Quellen. Ein Bild will ich vielmehr zu geben suchen von der bedeutenden und vielseitigen Arbeit, die hier geleistet worden ist.

Grundlage des Bandes bildet die genaue Kenntnis von ein paar Hundert liturgisch-musikalischen Codices der verschiedensten Zeiten und Gegenden; hinzu tritt eine volle Beherrschung des auf uns gekommenen musiktheoretischen Wissens. Die Tatsache, daß die alte, seit Ornitoparch uns geläufige Einteilung der gregorianischen Melodien in accentus und concentus nicht immer ganz ausreicht und einige Übergangsformen, wie z. B. die responsoriale Psalmodie nicht scharf erfassen läßt, drängt W. für die Gruppierung seines Stoffes zur Unterscheidung von gebundenen und ungebundenen Formen. Alle, die für liturgisch gleichartige Texte dieselbe Ausdrucksform finden, sind gebunden, im andern Falle ungebunden. Verfasser gesteht indirekt selbst zu, daß auch diese Unterscheidung nicht alle Formen scharf gruppieren läßt, so daß ein dringendes Bedürfnis zur Änderung nicht vorliegt, zumal der Verfasser selbst am Ps. 91, 13 Justus ut palma florebit höchst instruktiv zeigt, wie sich bei ihm durch die liturgische Stellung ein Übergang von der Lesung im Breviergebet über die gebundene Form als Offiziumsversikel, als antiphonische Offiziumspsalmodie, antiphone Meßpsalmodie und responsoriale Offiziumspsalmodie zu den freien choralischen Formen in der Offiziumsantiphone, im Offiziumsresponsorium, Introitus, Offertorium, Gradualresponsorium und Alleluiavers vollzieht, also ein allmählicher Übergang aus der Sprache in den Gesang stattfindet. Immerhin bleibt die Unterscheidung bemerkenswert und erscheint annehmbar.

[1] Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921. XI u. 540 S. 8°.

[2] Mein Handbuch wird z. B. als „Handbuch der Notenschriftkunde“ zitiert und meine Jo. de Grocheo-Arbeit in die ZfM verlegt.

Aus der Behandlung der rezitativischen Formen ist die starke Betonung des alten Terminus tuba für die später übliche Bezeichnung tonus currens oder den jetzt gebräuchlichen Ausdruck Dominante und die Bedeutung von punctus als Kadenz an den syntaktischen Einschnitten besonders zu beachten. Initium, tuba und Kadenz bestimmen das gregorianische Rezitativ. Interessant ist das Wechselspiel der älteren subtonalen und jüngeren subsemitonalen tuba in verschiedenen rezitativischen Formen, wobei die tiefere tuba abschließenden Charakter hat. Mannigfaltig ist die Gestaltung der Punkte bei den verschiedenen Formen in den verschiedenen Zeiten und Orden. Ihre Entwicklungsgeschichte zu geben müßte für einen Choraltheoretiker eine höchst reizvolle Aufgabe darstellen. Von ästhetischem Gesichtspunkte wichtig ist die von Wagner aufgewiesene Neigung der Anpassung auf einander folgender Melodien. Bekannt ist sie ja bei Psalm und Antiphone mit Hilfe der Differenzen; aber auch die Präfation leitet gern zum Sanctus über.

Die Psalmodie mit ihren Unterteilungen: in directum, Offiziumspsalmodie, antiphonische Meßpsalmodie, Invitatorium, responsoriale Offiziumpsalmodie bietet Wagner vielfach Gelegenheit zu interessanten Hypothesen. So, wenn er aus dem Vorkommen der flexa in der ersten Hälfte der zweiteiligen Form der lateinischen Psalmodie auf ein Aussprechen auf fixierter Tonhöhe in der Urpsalmodie schließt. Unter psalmus in directum versteht man den einfach rezitativisch vorgetragenen Psalm. Die antiphonische Psalmodie ist die in Klöstern übliche Chorpsalmodie, die an Hand von Quellen bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgbar ist. Als eine solche Quelle spielt die „Commemoratio brevis", deren Melodien durch die Dasian-Notation für uns deutlich lesbar sind, eine wichtige Rolle und wird von Wagner für die Erkenntnis der liturgischen Praxis weitgehend ausgeschöpft. Besonders unterstreicht er die Psalmenformel für die Verse der Antiphonen zu Benedictus und Laudes, die er zum Urbestande der lateinischen Psalmodie rechnet. Die Differenzen der Psalmentöne charakterisiert er durch einige markante Denkmäler der Linienschrift des 12. Jahrhunderts, italienischer, französischer und deutscher Herkunft. Schon ihr Vergleich gibt einige interessante Aufschlüsse und läßt den Wunsch W.'s nach einer Geschichte der Differenzen von Aurelianus Reomensis bis zur Editio vaticana als gerechtfertigt erscheinen.

Gegenüber dieser Offiziumpsalmodie wird die antiphone Meßpsalmodie durch Introitus und Communio vertreten und, als letztere immer mehr verkümmert, schließlich allein vom Introitus verkörpert. Feststehend in ihrem melodischen Verlauf und der Gruppierung ihrer Töne sind die initia, an denen wie an den Medianten sich die alte Regensburger Ausgabe alias editio medicea besonders versündigt hat. So wandern wir mit dem Verfasser durch die Jahrhunderte und lernen unter seiner kundigen Leitung an trefflichen Handschriften die Formenunterschiede der einzelnen Glieder des initium, der Mediante und der Finalis kennen. Auf S. 175 tritt er etwas mit sich selbst in Widerspruch, wenn er den melodischen Aufbau initium—tenor—tenor—finalis als Urform anspricht, wo er doch auf S. 85 betont hat, daß, wie bereits bemerkt, die lateinische Urpsalmodie „den Text lediglich auf fixierter Tonhöhe" ausgesprochen hätte. Schritt für Schritt begleiten wir ihn, bis er bei der responsorialen Offiziumpsalmodie, als der reichstausgeführten Form der Psalmodie, landet, als deren auffallendsten Zug er den Doppeltenor der meisten Melodien heraushebt. Zweiteilig angelegt, haben die antiphonischen Psalmmelodien oft doppelte Medianten und zeigen nicht selten den Zug der Variierung. Eine fünfgliedrige Tongruppe schließt in allen acht Tonarten auf den fünf letzten Silben die Psalmodie ab. Unendlich anziehend ist es nun, den Formanalysen Wagners zu folgen. Die rezitativischen Stücke, zu denen die ehrwürdigen Formen des Tedeum und des Praeconium paschale: Exultet iam angelica turba, Lamentationen, Passion, Genealogien, Evangelientöne, Allerheiligen-Litanei usw. gehören. W.'s Ablehnung des jüdischen Ursprungs der Lamentationen scheint mir damit nicht genügend begründet, daß „das verwendete melodische Material auch in andern liturgischen Gesangsstücken vorkommt". Das ließe doch unter Umständen nur auf eine weit größere Einflußsphäre der jüdischen Tempelmusik schließen. In dem Kapitel Passion gibt die Deutung der Zeichen † c s, die heute gemeinhin auf Christus, cantor und synagoga bezogen werden, aber in Wirklichkeit nach Wagner und andern

für t = tarde, c = celeriter und s = susum stehen soll, zu denken. Natürlich wäre es dann unmöglich, aus dem Vorkommen der Zeichen auf einen Vortrag mit verteilten Rollen zu schließen und diesen bis ins 10. Jahrhundert hinab zu rücken. Banniſter ſetzt ihn erſt für das 15., Wagner allerdings bereits für das 14. Jahrhundert ein und Baini ſuchte ihn ſogar für das 13. Jahrhundert zu belegen. In der zuſammenfaſſenden Überſicht betont Wagner mit Recht, daß die primitive Form des Sprachgeſanges, das Rezitieren auf einem Ton, jeglichem Tonartengefühl fernſtehe, worauf Jo. de Grocheo ſchon mit Nachdruck hingewieſen hat. Weiter macht er darauf aufmerkſam, daß, wenn es auch naturgemäß geweſen wäre, lange Silben mit Melismen zu verſehen, doch die Praxis, ſelbſt Mahnungen der Theoretiker gegenüber, häufig andere und ſelbſtändige Wege gegangen ſei.

Der Abſchnitt von den freien Formen gliedert ſich in Geſänge mit Proſatexten und mit Texten in poetiſcher Form. Zu erſteren gehören Antiphonen, Reſponſorien, Traktus, Gradualreſponſorien, Alleluia mit Verſus, Offertorium mit Verſus und das ordinarium missae, zu letzteren Hymnen, Sequenzen und Tropen. Er unterſucht eingehend den Bau der Melodien und formuliert das gewonnene Ergebnis in dem Satze: die choraliſche Periode beſteht aus melodiſcher Hebung mit oder ohne Ruhepunkt auf der erreichten Höhe und Senkung. Die Melodik kann ſich bald ſyllabiſch, bald melismatiſch oder in Gruppen abwickeln. Es würde zu weit führen, wollte ich den einzelnen Stilunterſuchungen Wagners nachgehen. Nur kurz ſeien wieder einige beſonders wichtige Punkte herausgehoben. Wertvoll iſt der Hinweis auf den urſprünglich beſchränkten Antiphonenſchatz und auf die Verwendung verſchiedener Texte für die gleiche Weiſe, ſowie auf den Gebrauch typiſcher Melodieglieder, die mit kleinen Veränderungen wiederkehren. Intereſſant iſt der Nachweis, daß die meiſten Antiphonen dem erſten und achten Ton angehören. Ihr Stil hat Chorgeſang zur Vorausſetzung und iſt infolgedeſſen einfacher, als der der Reſponſorien, in denen ſich ſoliſtiſche Kunſt äußert. Schlicht geben ſich Weiſen und Rhythmen. Nur die Cantica-Antiphonen zum Benedictus in den Laudes und zum Magnificat in der Veſper haben reichſte Melodik und Größe des Ausdrucks. Beſondere Aufmerkſamkeit verdienen die mit der Interjektion O beginnenden Texte, die gern am Anfang ein Melisma zeigen. Reichſten melodiſchen Ausdruck finden die Invitatorien-Antiphonen, die damit an die Reſponſorien heranrücken. Ausbünde der Antiphonenkompoſitionen lernen wir in den Heiligenoffizien mit ihren langen Lebensbeſchreibungen kennen. Wertvoll iſt das in ihnen aufgedeckte Geſetz der tonartlichen Anordnung nach der Reihenfolge der Kirchentöne. Ganz frei wachſen ſich die Prozeſſionsantiphonen aus. Am höchſten entwickelt iſt der Antiphonengeſang in Introitus und Communio.

Die Reſponſorien ſind Sololieder. In ihnen weiſt Wagner kunſtvolles Gefüge, klaren Periodenbau und ausgedehnten Gebrauch des Mittels der Variation nach. Beſonderes Augenmerk lenkt er auf die Koden, die neumata einiger Reſponſorien hin, die z. T. größtes Ausmaß und eine gewiſſe Regelmäßigkeit des Baues (a a b b c [c]) haben wie jenes von Vos qui transituri oder jenes dreifache von Descendit de coelis. Beſonders umfangreich ſind die von Johannes de Muris überlieferten neumata. Ihm verdanken wir auch die Nachricht über den wechſelchörigen Vortrag und die Vereinigung beider Chöre am Schluß. Merkwürdig äußerlich iſt wiederum die Verwendung der Tonarten der Reihe nach in den aufeinander folgenden Reſponſorien der Nokturnen der Offizien.

Der Traktus wird von Wagner als freie Variation einer freien Pſalmodie erklärt. Er kommt nur im zweiten und achten modus vor und iſt als Erſtling des chriſtlichen Meßgeſanges anzuſehen; als ſeine Quelle wird die jüdiſch-ſynagogale Solopſalmodie vermutet. Textlich gründet er ſich auf Pſalmen und Cantica; er beſteht aus zwei Vershälften mit zwei Initien. Wagner zieht den Schluß, daß der zweite und achte Ton älter ſind als die übrigen Kirchentonarten.

Noch ſtärker ſoliſtiſch ausgeprägt auf Koſten des Textes ſind die Gradualreſponſorien, die, falls die Prämiſſe richtig iſt, jünger ſein müſſen, als die Traktus, da ſie in allen Tonarten vorkommen. Eine Mittelſtellung nehmen die Gradualreſponſorien ein, die einſt zuſammengehört zu

haben scheinen. Fügt man sie zusammen, so erhält man das Bild des Traktus. Namentlich die Anfänge der Soloverse regten die Sänger zu immer neuen Gebilden an, besonders im fünften modus. Die Variation spielt in ihnen eine große Rolle. Achtundfünfzig Melismen führt Wagner auf, die wie kleine Mosaiksteinchen zu immer neuen Bildern, zu immer neuen Melodien führen. Diese Technik erkennt er als ein Erbteil aus der synagogalen Psalmodie. Sollte aber da nicht auch byzantinischer Einfluß vorliegen? Auch an die Melodik Adams de Sancto Victore muß man hier unwillkürlich als Parallele denken.

Den Tummelplatz blühendster Melodik bilden die Alleluialieder der Messe. Auch hier spielen wieder in den ältesten Beständen, die in der Weihnachtsmesse zu finden sind, der zweite und achte Ton wie beim Traktus eine Rolle, weshalb sie auch Wagner nicht mit Unrecht dem Traktus nähert. Den älteren Alleluias gegenüber zeigen die jüngeren kunstvolle Struktur, übersichtliche Gliederung und die Verwendung aller Tonarten. Der Aufbau A B A ist charakteristisch, Wiederholung und Nachahmung spielen eine Rolle. Alleluia und Vers sind gern motivisch miteinander verknüpft.

Die antiphona ad offerendum mag ursprünglich Antiphonencharakter gehabt haben, entwickelte sich aber dann melodisch so reich, daß sie fast die Gradualresponsorien an blühender Melodik und an Ausdruck übertraf; Vokalisen liegen schier im Übermaß vor, dann und wann treten Motive auf, Wiederholungen von Tongruppen sind häufig. Beachtenswert ist die Wiederholung von Textsilben, die gemeinhin im gregorianischen Gesange nur zulässig ist, wenn sie liturgisch geboten erscheint. Auch hier vermutet Wagner als Grund der Wiederholung die vorliegende Ausführung längerer Zeremonien. Mannigfaltig ist der Aufbau der Melodien: die verschiedensten Folgen wie a b a, a b b a, a a b c c, a a′ a″ b b c, a a b b c c und andere mehr begegnen uns.

In den textarmen Formen des ordinarium missae gewinnen die Tropen besondere Bedeutung. Für einige wenige vermag Wagner an Hand der Forschungen von Blume und Bannister Verfasserangaben zu machen; meist aber gehen die neuen Melodien in den Schatz der gregorianischen Melodien über, ohne daß der Verfassername sich erhält. Wagner prüft nun die einzelnen Formen des ordinarium. Mannigfaltig sind die Bildungen des kyrie von der neunmaligen Wiederholung desselben Melismas in den Folgen wie a a a b b b a a a, a a a b b b a a a′, a a a b b b a a a + b zu a b a c d c e f e. Formal dem kyrie nahe steht das agnus mit seiner ursprünglichen Form a a a, der häufigsten Weiterbildung a b a und den seltneren Folgen a a b oder a b c. Die Feste erhalten reichere Melodik wie die Wochentage. Das Gloria spricht Wagner als psalmodische Rezitation an und zeigt, daß einige Gloria-Melodien sich aus einem initium, einer mediatio und einer Finalklausel als Motive zusammensetzen. Das Sanctus nimmt nach ihm formal eine Zwischenstellung zwischen Kyrie und Gloria ein und zerfällt in drei Abschnitte: Sanctus, Pleni sunt und Benedictus. Interessant ist der Nachweis, daß einige Sanctus sich über entlehnten Melodien erheben. Das Credo nähert sich im Bau der Psalmodie. Bis in die neuere Zeit sind Neubildungen im ordinarium missae nachweisbar; erinnert wird z. B. an die Choralmessen von Henry Dumont 1867.

Der zweite Abschnitt des zweiten Teils bringt Gesänge mit Texten in poetischer Form, behandelt Hymnen, Sequenzen und Tropen. Der Hymnus war wohl ursprünglich syllabisch und metrisch, behielt aber diese einfache Form nur für die Wochentage bei, während sich für die Festtage auf den akzentuierten Silben die Töne häuften. Der Rhythmus drängte bald das Metrum zurück. Die einfache Liedform läßt sich vielfach nachweisen, eine Neigung zur symmetrischen Struktur ist vorhanden. Die Sequenzen, bei deren Bildung griechischer Einfluß nicht von der Hand zu weisen ist, bewahren das syllabische Prinzip, wenn auch in volkstümlichen Bildungen verschleifende Zwischennoten eindringen. Entwicklungsgeschichtlich wichtig ist es, daß französische Sequentiare jeder Sequenz ihr Stammalleluia vorausschicken. Wo es fehlt, ist, wie Wagner zeigt, häufig der Zusammenhang mit dem Alleluia durch den Auslaut auf dem Vokal a dokumentiert. Die französische Sequenz, die übrigens gern das volkstümliche Element betont, nähert sich

immer mehr dem Hymnus, wie wir bei Adam de Sancto Victore, der den Reim aufnimmt, klar erkennen können. Auch eine tonale Verarmung tritt bei ihm ein, indem die Weisen in D und G überwiegen. Daß sie sich zur Zeit Adams de Sancto Victore der Modaltheorie bedienen, ist im Hinblick auf die Zeitströmung wohl denkbar. Viele Sequenzen erklingen zum Lobe der Heiligen und der Mutter Gottes. Parodien kommen in diesem Formenbereich vor, so wenn aus Victimae paschali laudes die Kontrafaktur Virgini Mariae laudes hervorgeht. Schließlich sei auch noch der syllabischen Sololieder der Tropen gedacht. Ihre Struktur erhalten sie auf verschiedene Weise. Entweder werden die Melismen durch Textzusätze syllabisch umgestaltet, d. h. in die Einzeltöne aufgelöst, oder auch ältere Stücke dem Worte wie dem Tone nach erweitert. Als Beispiele der ersten Art kennen wir ja die tropierten Kyries; für die zweite bietet Wagner in dem Gloria einer Marienmesse nach einer Prager Handschrift des 14. Jahrhunderts einen lehrreichen Beleg dar. Selbst Evangelientexte waren vor der Tropierung nicht sicher. Bekannt sind ja Farcituren auf französischem Boden bei den Episteln. Namentlich in der Weihnachtszeit erfuhren sie vulgärsprachliche Einschiebsel, um den lateinischen Text der Epistel dem Volke verständlich zu machen. Es kamen die épîtres farcis auf. Ähnliche Tendenzen treffen wir auch in Deutschland bei Marienantiphonen und Sequenzen an.

Damit sind wir am Ende der Wanderung angelangt. Der Verfasser schaut selbst noch einmal zurück und weiß dabei manchen Tatsachen noch neues Licht abzugewinnen. Besonders am Herzen liegt ihm die richtige Einschätzung der Koloratur, die nach seinem Urteil in vokalem Boden wurzelt. Hat sie als Interpunktionsmelisma von orientalisch-semitischer Herkunft ornamentale Wirkung, so gewinnt sie im Alleluia zum ersten Male die Bedeutung von Ausdrucksmelismatik. Durch architektonische Gliederung erhält sie hohen künstlerischen Wert. Große Bedeutung mißt er mit Recht der Aufdeckung der diatonischen Leitern von D und G aus als die urchristlichen Tonarten bei. Deutschland erscheint ihm als der treueste Hüter des gregorianischen Chorals.

Ein jeder unbefangene Leser wird erkannt haben, daß es sich bei dem Wagnerschen Buche um ein wertvolles Werk handelt. Jeder Fachmann muß es studiert, jeder Kirchenmusiker, gleichgültig ob katholischer, evangelischer oder sonst welcher Konfession sich den Inhalt zu eigen gemacht haben. Leicht ist das Studium nicht. Wer aber mit Ernst den Kern des Werkes zu erfassen sucht, dem wird sich der Horizont weiten und er wird dem gregorianischen Choral das ihm gebührende Verständnis entgegen bringen. Die Schönheit desselben wird in ihm aufgehen.

Bücherschau

Agende, Musikalischer Anhang zur — für die Evangelisch-lutherische Kirche Hannovers, bearbeitet v. Christian Drömann, Pastor, und Reinhold Röckel, Rektor. Hrsg. vom Landeskonsistorium in Hannover. Druck u. Verlag v. Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Ausgabe für die Hand des Liturgen. 4°, XL u. 120 S. 1920.

Ausgabe für die Hand des Organisten. qu.-4°, XXIII u. 167 S. 1921.

Die „Lehre", die Auslegung des Worts, hat sich beim Gottesdienst der Protestanten in Niedersachsen derart in den Vordergrund geschoben, daß eine noch so bescheidene gesanglich-liturgische Ausgestaltung, wie musikfreundliche Geistliche sie immer wieder einzuführen versuchen, geringer Teilnahme begegnet, ja, als „katholisch" abgelehnt wird. Und doch hatte Luther Recht, als er aus der alten Kirche die Musik übernahm, denn sie steht in höherem Grade als das mit dem Begriff verbundene Wort im Dienste dessen, das höher ist als alle Vernunft. Auch die erste Kirchenordnung der Stadt Hannover, die des Urbanus Rhegius von 1536, entfernt nur die der neuen Auffassung widersprechenden Stücke (das Salve regina, Regina coeli, Sub tuum praesidium und etliche Kollekten, „darinnen die ehre, so allein vnserm Mittler Jhesu Christo zugehört, allzu grob den Creaturn zugelegt wird") aus der Liturgie, und es scheint, als habe man in der

Marktkirche noch am Ende des 16. Jahrhunderts neben kurzen (protestantischen) auch vollständige lateinische Messen gesungen. Solche veröffentlichte Andreas Crappius in den achtziger und neunziger Jahren.

Die Frage, ob die Belebung der liturgischen Altarweisen im Sinne subjektiver Wahrhaftigkeit, d. h. mit den Mitteln und dem Ausdruck der modernen Musik erfolgen solle, oder aus einer über dem heutigen und dem gestrigen Tag sich wölbenden Form, d. h. aus der historisch gewordenen Kunst der ersten Zeit der evangelischen Kirche heraus hervorzugehen habe, wird von den Herausgebern im Sinne Luthers entschieden: auch er bewahrte das wertvolle Gut der Vergangenheit so weit, als es sich irgend mit der neuen Anschauung vertrug. So finden wir die Ordinariumsformen mit deutschem Text und hinzugesetzter Orgelbegleitung in der musikalischen Fassung der Deutschen Messe (1526), der Christlichen Meß (1525), der Straßburger Kirchenordnung (1525), der Psalmodie des Lossius (1553) mit Bewahrung des kirchentonartlichen Charakters der Melodie; so finden wir die Lektionstöne ganz nach der Lehre von den Kirchenakzenten, wie sie Andreas Ornitoparchus überliefert hat, angeordnet, seine Regeln nach der Praxis des Thomas Mancinus auf die deutsche Sprache angewandt. Das machte, da die Entwicklung sich einigermaßen von diesen beiden Idealen entfernt hat, eine zusammenfassende Darstellung dieser Verhältnisse nötig. Für die Behandlung der Kirchenakzente liegt eine ausgezeichnete Arbeit Justus W. Lyras vor, auf der die Herausgeber fußen. Der einleitende Abschnitt über die Kirchentonarten, die ihre Namen nicht erst seit Glarean haben, hätte in der systematischen Anlage einfacher und klarer gehalten sein können: ohne Einführung des Begriffs der Mutation wird eine Erklärung der drei genera und ihres eigentlichen Sinns nicht gegeben werden können. Die geschichtliche Übersicht über Wert und Herkunft der einzelnen musikalischen Sätze ist aber aufschlußreich und fesselnd. Der vierstimmige Orgelsatz zeichnet sich im Einzelnen durch kraftvolle Reinheit, im Ganzen aber durch das treue Festhalten des gegebenen Stils aus. Th. W. Werner.

Bellermann, Heinrich. Der Contrapunkt. Mit zahlr. in den Text gedr. Notenbeisp. u. 5 lithogr. Tafeln in Farbendruck. 4. Aufl. Manuldr. 1901. gr. 8°, XVIII, 480 S. Berlin 1922, Julius Springer. Gz. 15.

Bronarski, Ludwig. Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte d. geistlichen Musik des Mittelalters. (Veröffentlichungen der Gregor. Akademie zu Freiburg [Schweiz]. Hrsg. v. Prof. Dr. P. Wagner. IX. Heft.) 8°, 112 S. m. VI Taf. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. Gz. 2.

Bußler, Ludwig. Musikalische Elementarlehre mit 58 Aufgaben f. d. Unterricht an öffentlichen Lehranstalten u. d. Selbstunterricht. 15. Aufl. 8°, VIII, 96 S. Hannover 1922, C. Meyer. 222 *M.*

Casimiri, Raffaele. Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nuovi documenti biografici. Fasc. II. Rom 1922, Edizione del „Psalterium".

Chapin, Anna Alice. The Heart of Music: the Story of the Violin. 8°. London 1922, Methuen. 7/6 sh.

Dahms, Walther. Die Offenbarung der Musik. Eine Apotheose Friedrich Nietzsches. (Schriften d. Nietzsche-Gesellschaft.) 8°, XI, 272 S. München [1922], Verlag der Nietzsche-Gesellschaft; Musarion-Verlag.

Ernest, Gustav. Beethoven. 2. Aufl. 8°, VII, 592 S. Berlin 1922, G. Bondi. 1500 *M.*

Erpf, Hermann. Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik. (Wissen und Wirken. Einzelschriften zu d. Grundfragen d. Erkennens u. Schaffens. Hrsgr. Prof. A. Kistner u. Prof. Dr. E. Ungerer. 1. Bd.) 8°, 48 S. Karlsruhe i. B. 1922, G. Braun.

Das Büchlein zeichnet, von soziologischer Einstellung aus und in fortschrittlichem Sinn, die gegenwärtige Lage der deutschen (und österreichischen) Musik; es sieht die Wurzel alles Übels in der Kluft zwischen Schaffenden und Aufnehmenden — eine Kluft, die von beiden Seiten zu überbrücken Pflicht und Hoffnung wäre. Über Einzelurteile in dem Kapitel „Strömungen im Musikschaffen der Gegenwart" mag man andrer Ansicht sein als der Verf., und die Auswahl der Komponistennamen willkürlich oder begrenzt finden: in seiner ruhigen, objektiven, unpolemischen Haltung vermag das Schriftchen, zumal in der deutschen Musikbürgerlichkeit, sehr viel Gutes zu stiften. A. E.

Galston, Gottfried. Studienbuch: Friedrich Chopin. gr. 8°, 83 S. München 1922, O. Halbreiter.

Grace, Harvey. The organ works of Bach. (Handbooks for musicians ser.) 8°. London 1922, Novello. 12 sh.

Grew, Sidney. Our Favorite Musicians from Stanford to Holbrooke. 8°. London 1922, Foulis. 6 sh.

Hauer, Josef Matthias. Deutung des Melos. Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit. (Neue Musikbücher.) 8°, 75 S. Wien 1923, E. P. Tal & Co.

Holle, Hugo. Regers Chorwerke. Heft III aus: Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler. Hrsg. v. Richard **Würz**. gr. 8°, X u. 73 S. München 1922, O. Halbreiter.

Hunt, H. Ernest. Spirit and Music. 8°. London 1922, Kegan Paul. 3/6 sh.

Idelsohn, A. Z. Gesänge der babylonischen Juden. (Hebräisch-orientalischer Melodienschatz Bd. II.) Zum ersten Male gesammelt, erläutert u. hrsg. 4°, 32 S. Text u. 108 S. Musik. Jerusalem, Berlin, Wien 1922, Benjamin Harz Verlag.

Der zweite Band des großen, der Erschließung der alten jüdischen Ritualgesänge gewidmeten Werkes bringt die Gesänge der babylonischen Juden, die im ersten Jahrtausend nach Christus unter den orientalischen Judengemeinden die Führung innehatten und auch heute noch nach Jerusalem die stärkste Einwohnerzahl aufzuweisen haben. Mit Recht nimmt der Verf. in ihren traditionellen synagogalen Liedern uralte Elemente an, da sie immer als kompakte Gemeinde bestanden und der Einwirkung durch fremde gesangliche Gewohnheiten weniger ausgesetzt waren. So schließt sich diese Veröffentlichung sachgemäß derjenigen der Gesänge der jemenitischen Juden an: wie dort, so wird auch hier wichtiges Material zum ersten Male der Forschung zugänglich gemacht. Idelsohn hat die der Hauptsache nach in dreizehn verschiedenen melodischen Weisen verlaufenden Gesänge von babylonischen Vorbetern und Gelehrten in Jerusalem gesammelt und, wie er bemerkt, in zehnjähriger Kontrolle gesichtet; mehrere darunter wurden phonographisch aufgenommen. Der Reihe nach erläutert er die dreizehn Weisen (S. 5 ff.), dann die davon unabhängigen Rezitationsformen (S. 21 ff.), sowie die außersynagogalen Lieder (S. 22 ff.) Eine besondere Studie sucht die Eigenart der jüdischen Ritualmusik in den Motiven nachzuweisen, aus denen sie sich zusammensetzt, verbreitet sich über pentatonische und tetrachordale Melodik und gibt eine Charakteristik der Motive (S. 23 ff.). Ein letzter Abschnitt behandelt die aramäisch sprechenden Juden, deren Gesänge den babylonischen ähnlich sind (S. 31, 32). Diesem ersten Teile folgt (S. 33—140) der ungleich umfangreichere zweite, der die Gesänge in modernen Noten und Umschrift des hebräischen Textes in lateinische Buchstaben veröffentlicht. Um diesen zweiten, den Hauptteil des Werkes, auch nichtdeutschen Lesern zugänglich zu machen, sind von S. 33 an die großen Titel auch in englischem und hebräischem Text gedruckt, wie auch die Inhaltsangabe S. V—IX englische, hebräische und deutsche Überschriften trägt.

Idelsohn bietet die Gesänge auch dieses zweiten Bandes in einer Form, welche Vertrauen erweckt und der wissenschaftlichen Benutzung weitest entgegenkommt. Er verzichtet grundsätzlich auf Modernisierungen und eigene Zutaten, wie sie in den letzten Jahren leider von Frankreich her auch bei uns den liturgischen Melodien des christlichen Mittelalters auferlegt werden, verfehlt auch nicht, auf die Abweichungen von der Diatonik hinzuweisen, welche die orientalischen Gesänge kennzeichnen. Den neuesten Bestrebungen, außereuropäische Musik der Forschung näherzubringen und damit unser Wissen um die sog. primitive Musik auf sichere Grundlage zu stellen — ich denke hier an die Arbeiten von Lach und Schünemann über die Gesänge der während des Weltkrieges in Deutschland und Österreich-Ungarn gefangenen Krieger aus dem asiatischen Rußland — reiht sich demnach die vorliegende Sammlung vorteilhaft an; während die Analyse der Singweisen bei den genannten Forschern auf der Höhe steht und zu bedeutsamen entwicklungsgeschichtlichen Erkenntnissen geführt hat, hat Idelsohn zahlreiche Singweisen vorgelegt und einen selbstständigen und weiten Blick in eine musikalische Welt ermöglicht, die allen Fortschritten der Kunst zum Trotz, vieles von ihrer ursprünglichen Eigenart bis auf die Stunde durch die Jahrhunderte hindurch gerettet hat. Seltsam sind in der Tat diese Lieder, und außer den Juden vermögen vielleicht nur diejenigen zu ihnen ohne weiteres ein unmittelbares Verhältnis zu gewinnen, die mit der in manchen Dingen verwandten mittelalterlichen Musik der lateinischen Kirche, dem gregorianischen Gesange, vertraut sind. Freilich, wenn die Frage nach

den Beziehungen beider Kunstrichtungen zueinander gestellt wird, darf ein Punkt nicht außer acht gelassen werden: der christliche Kultgesang hat sich im Osten und Westen zu einem großen Teile durch das Institut der Gesangchöre entwickelt, die im Wechsel mit den Solisten oder zweigeteilt (als antiphonischer Doppelchor) auftraten. Diese Einrichtung war von starken Einwirkungen auf die Gestaltung der christlichen Musik, auch der Psalmodie, während die synagogale Musik derlei, soweit bekannt, nicht besessen hat. Darin liegt der letzte Grund, warum die lateinische Psalmodie zu strafferer melodischer Linie, zu energischerer Normierung gelangt ist, als es in der Synagoge notwendig war, in welcher die Psalmodie usw. der Hauptsache nach dem Kantor oder Vorbeter oblag[1]. So erklären sich in zahlreichen Gesängen der vorliegenden Veröffentlichung die unaufhörlichen Variationen, in denen eine und dieselbe Weise erscheint, so z. B. Nr. 29, 50, 52, 58, 59, 69, 95, 99, 101 usw. Lach hat genau dieselbe Feststellung für die Gesänge der Stämme im asiatischen Rußland gemacht, und es ist schade, daß Idelsohn an Lachs tiefgründigen Untersuchungen vorübergegangen ist; sie würden ihm viele neue Anregungen zugeführt haben. Wenn Idelsohn S. 20 meint, daß die Semiten nur mit Motiven arbeiten, Variationen aber verabscheuen, und solche Dinge auf die dem Juden eigentümliche geistige Richtung zu konzentrischer Einheit in seiner Weltanschauung zurückführen möchte, so ist das schön gedacht und gesagt, stimmt aber mit den eben erwähnten und zahlreichen andern Stücken seiner Sammlung nicht überein.

Idelsohn ist den Beziehungen der jüdischen Ritualmusik zum gregorianischen Gesange neuerdings in einem Aufsatze dieser Zeitschrift (Juni-Juli-Heft) nähergetreten. Daselbst sind eine große Anzahl von Singweisen des hier zu besprechenden Bandes wiederabgedruckt, aber mit Varianten. Stück 6, S. 65 der Sammlung, erscheint in der Zeitschrift S. 520 ohne den $^6/_8$-Takt nach der fünften Note; dafür ist bei adonaj be- aus eine Triole gemacht. Stück 7, S. 65, rhythmisiert am Ende , S. 520 der Zeitschrift . In Stück 1, S. 66, erscheinen die Finalmelismen ohne, S. 519 mit Triolen, auch hat dasselbe auf der ersten Silbe von horiu in der Mitte den Ton g, in der Zeitschrift den Ton a. S. 68 hat der Aschkenasische Gesang als zweiten Ton a, S. 520 f, und nachher viermal (die Rezitation) g, S. 520 hat viermal e. S. 70 steht im zweiten System auf hora beidemal der Ton f, S. 522 steht a f; auch die erste Silbe des folgenden Wortes ist verschieden rhythmisiert. Solche Dinge sind Kleinigkeiten; man fragt sich aber, wo liegt die richtige Lesart, in der nach „zehnjähriger ununterbrochener Kontrolle" (S. 6) hergestellten oder in der neuen Fassung? In der Hauptsache aber hat J. recht: der gregorianische Gesang erinnert vielfach an synagogale Melodik und sogar eine tatsächliche Abhängigkeit ist unleugbar. Die von J. an beiden Orten mitgeteilten gregorianischen Weisen bedürfen freilich einiger leichter Verbesserungen. S. 14 soll die Formel des zweiten Tones auf der Silbe de nur ein f haben, nicht zwei, da sich das zweite (S. 97 des Bd. III meiner „Einführung") auf den längeren Text des darunter stehenden Laudate eum omnes angeli bezieht (dasselbe gilt S. 521, Notenzeile 2 dieser Zeitschrift für die drei Noten g auf mea). S. 14 ist in der darauffolgenden Zeile hinter dico ego ein Doppelstrich durch das System zu machen (auch in der Zeitschrift S. 521), da mit Lingua (nicht: Singua, S. 521) ein neuer Vers beginnt. Idelsohn hat die lateinischen Formeln Bd. III meines Choralwerkes entnommen, ich habe aber Zweifel über die Herkunft der textlosen Formeln für den zweiten und vierten Ton in Zeile 7—10 dieser Zeitschrift S. 521. Fragezeichen würde ich auch zu den Singweisen S. 75, sowie S. 523 der Zeitschrift machen,

[1] Ähnlich möchte ich auch die Tatsache verstehen, daß die gleichen Akzentzeichen in denselben biblischen Büchern von den jüdischen Gemeinden der verschiedenen Länder oft verschieden ausgeführt werden; vgl. die Tabellen S. 44 u. a. Eine Tradition, die nur auf einem Träger ruht, muß leichter auseinanderfallen, als eine solche, die durch einen ganzen Chor gestützt wird. Bei nicht wenigen Akzentmotiven ist die Übereinstimmung auch nur eine ungefähre und wahrt den allgemeinen Charakter, nicht die Einzelheiten. Eine ausführliche Darlegung über die zum Gesange in der Synagoge herangezogenen Persönlichkeiten und die Verteilung des Gesangstoffes unter sie, wäre eine verdienstliche Aufgabe. Bei den Lateinern hängt die stilistische Verschiedenheit der liturgischen Lieder mit den verschiedenen ausführenden Organen zusammen. Ist es in der Synagoge anders gewesen? Diese und ähnliche Fragen über die äußere Ausführung der rituellen Gesänge möge uns der Verf. in einem weiteren Bande beantworten: er ist der rechte Mann dazu.

wenigstens was ihre Rhythmisierung angeht.

Zur theoretischen Bestimmung der Singweisen greift Idelsohn auf die von Riemann in den Vordergrund gerückte Pentatonik zurück, druckt auch einige der von Riemann für seine Auffassung vorgelegten Melodien ab, darunter die rhythmisch verunglückte Gloriaintonation, bei welcher übrigens auf der letzten Silbe von hominibus der Ton a, und nicht g stehen muß, kommt aber zu dem Geständnis, daß im hebräischen Gesange keine rein pentatonischen Melodien vorkommen, sondern nur solche vielleicht uralte Motive, die dann in die spätere tetrachordale Melodik aufgenommen worden seien (S. 26). Das (der Verf. sagt regelmäßig: der) Tetrachord aber sei wegen seiner halben Tonstufe jünger als die Pentachordik, der Halbton als eine höhere Entwicklung in der Musik anzusehen. Hier macht Idelsohn die bemerkenswerte Feststellung, daß auf dem Molltetrachord die ganze hebräisch-rituale Melodik beruht. Die Motive, die akzentischen und Interpunktionsfiguren, bewegen sich in der Tat mit Vorliebe in einer Quarte, die aus unserem Moll herausgeschnitten zu sein scheint; es fehlt aber auch nicht an Motiven, die über den Umfang der Quart hinausgehen, und wenn wir lesen (S. 27), daß die Quinte in den Motiven nirgends hervortritt, so muß man jedenfalls S. 44 die aschkenasische Deutung des Zeichens Pazer, wie auch mehrere Motive auf den Tabellen S. 52 und 53 ausnehmen. Der Verf. glaubt, daß die Entstehungszeit der Motive der Aufstellung der achtstufigen Tonart in Syrien vorausliege. Sicher sind sie älter als der syrisch-griechische Oktoechos; denn auch im gregorianischen Gesange gibt es eine breite Schicht, die dem Achttonartensystem nicht eingegliedert ist. In dem Abschnitt „Zur Charakteristik der Motive" (S. 28 ff.) scheint mir der Verf. die Bedeutung der Motive für die Melodien zu überschätzen; ist es wahr, daß die Melodien aus Motiven zusammengesetzt sind, daß die Melodien Entwicklungen und Variierungen von Motiven sind? Viel eher ließen sich die Melodien mit Linien vergleichen, wenigstens gibt es zahlreiche Volks- und andere Weisen, bei denen man von Motiven nicht sprechen kann. Die Charakteristik gerade der deutschen Volksmusik nach „ihren Motiven", die Verf. gibt, wird, fürchte ich, nicht viel Anklang finden. Mit mehr Zustimmung folgt man der Darlegung der hebräischen Motive. Dagegen würde ich es vorgezogen haben, Begriffe wie dorische, phrygische u. a. Tonleiter oder Tetrachorde nicht zur Kennzeichnung hebräischer Motive oder Melodien heranzuziehen. Das sind doch zu disparate Dinge. In meiner Darstellung der lateinischen rezitativischen und psalmodischen Typen habe ich grundsätzlich auf solche Deutungen verzichtet, und im Gegenteil mehrfach betont, daß die Psalmformeln erst in späterer Zeit mit Tonartenschemata sind zusammengebracht worden. Es hätte diese Trennung beider noch weit mehr ihre Berechtigung bei der jüdischen Ritualmusik.

Von andern Kleinigkeiten, die mir aufgestoßen sind, verzeichne ich hier noch einige: S. 6 und 7 heißt es bald „tiberianisch", bald „tiberisch". S. 7, Z. 4 fehlt hinter „fast" wohl das Wort „alle". Gleich dahinter wäre die Wiedergabe der Akzentneumen in deutschen Buchstaben erwünscht gewesen; ich wenigstens kann mit den hebräischen Worten und ihren Abkürzungen wenig anfangen. Unschön wirkt S. 8 das dreimalige „geht hervor" innerhalb neun Zeilen. S. 11, Anm. muß natürlich statt „Echo" stehen „Echos". S. 17 heißt es, in der griechischen Musik sei h Dominante gewesen, unter Berufung auf Johners Neue Schule des gregorianischen Gesanges II, 44; ich kann aber eine so seltsame Behauptung an der angegebenen Stelle bei Johner nicht entdecken. Ein ähnlicher Fall steht S. 19, wo es heißt, daß das Moll in der griechischen Musik Proslambanomenos genannt wurde. Derartige Dinge stellen den musikgeschichtlichen Kenntnissen des Verf. kein gutes Zeugnis aus und dürften in einer Veröffentlichung wie der vorliegenden, nicht vorkommen, ebensowenig die Verbindung „unter Alexander der Große", S. 28, Z. 4.

Indem ich zu den Gesangsweisen übergehe, muß ich zunächst meine Unkenntnis des Hebräischen konstatieren, die mir sowohl den Inhalt der meisten Texte, als auch etwaige engere Beziehungen von Wort und Ton verschließt. Wahrscheinlich werden viele andere, welche der Stoff anzieht, sich in der gleichen Lage befinden und mit mir bedauern, daß dem hebräischen Texte nicht auch eine deutsche Übersetzung beigefügt wurde. Die dichterischen Vorzüge dieser Gesänge und gesungenen Gebete — man weiß, welch erhabene Poesie die hebräische ist — bleiben allen denen verborgen, die nicht den jüdischen Riten persönlich nahe stehen. Aus diesem Grunde vermag ich es nicht zu beurteilen, ob die, wie mir scheint, ungleiche Gliederung der Gesänge etwa durch den Text gerechtfertigt ist

— hier häufige Einschnitte, dort fast keine, wie S. 82, wo man doch nicht gut annehmen kann, daß von der zweiten Zeile an alles ohne Unterbrechung und Pause bis zum Schluß, Z. 9, vorgetragen wurde. Da vermißt man Pausen, wie z. B. Z. 11 derselben Seite eine angebracht ist, oder wenigstens Trennungsstriche, wie einer am Ende der ersten Zeile steht und sie z. B. S. 83 so zahlreich angebracht sind. Ohne äußerlich sichtbare Gliederung verläuft z. B. auch Stück 6 auf S. 84, es müßten denn die zahlreichen punktierten Viertelnoten das Ende einer Periode, eines Verses oder Halbverses angeben; aber auch dann wäre ein durch alle Linien gehender Strich am Platze gewesen. Die der Erklärung der Akzente in den verschiedenen jüdischen Riten gewidmeten Beispiele S. 33—80 stellen die Wirkungssphäre der Akzente durch solche Striche sicher.

Gerade dieser Abschnitt aber (Intonationen des Pentateuch) ist ungemein dankenswert. Idelsohn legt hier die hebräischen Akzentzeichen, die wie er betont, melodischer Art sind, und nicht einzelne Töne, sondern Gruppen von Tönen angeben, so vor, wie sie von den babylonischen Juden, den persischen, bucharischen, syrischen, marokkanischen, Gibraltarjuden und den andern Riten in Frankreich, Holland, England, auf dem Balkan, in Ägypten, Syrien und im Libanon ausgeführt werden und stellt sie alle in einer vergleichenden Tabelle außerordentlich übersichtlich zusammen. Ähnlich verfährt er mit den Intonationen des Propheten, des Hohenliedes, des Buches Ruth und Esther, den Psalmrezitationen usw. In dem hier erreichten Umfange war eine solche Arbeit noch niemals versucht, geschweige denn geleistet worden. Idelsohn stützt seine Vermutung, daß die Akzentzeichen nicht die Singweisen erzeugten, sondern erst an bereits vorhandene Gesänge angelegt wurden, mit stichhaltigen Gründen. Gleich eine prachtvolle Singweise ist die Pentateuchintonation, namentlich in ihrer babylonischen Fassung, und von starkem, charaktervollem Ausdruck. Sie erinnert an gregorianische Melodien des IV. Tones, wie denn Idelsohn S. 43 auch eine solche abdruckt.

Einen Punkt hat Idelsohn nicht berührt, der mir entwicklungsgeschichtlich bedeutend erscheint und vor den Erzeugnissen der jüdischen Sänger Respekt einzuflößen vermag: den Bau der von ihm mitgeteilten Gesänge. Daß Verse desselben Psalms hintereinander nach derselben Weise rezitiert werden, verstehe ich. Wenn aber in andern Gesängen melodische Wiederholungen ganzer Perioden stattfinden, so darf man da eine künstlerische Absicht vermuten. Je nach der Art der Wiederholung ergeben sich da reizvolle Strukturen. Vielleicht hat auch in diesen Fällen ein Parallelismus der Glieder (Verse) oder der Gedanken eine äußerlich musikalische Ausprägung gefunden; meine Unkenntnis des Hebräischen erlaubt mir in dieser Hinsicht kein Urteil. Nur auf den eigenartigen melodischen Gleichklang im Gesang 125, S. 121 vermag ich hinzuweisen, der der Reimstellung a a b c c b entspricht. Wenn aber die Wiederholung rein musikalischen Ursprungs wäre, so bewiese sie einen hervorragenden Sinn für den künstlerischen Aufbau eines größeren Ganzen. Von den ungemein zahlreichen Beispielen, die da zu erwähnen wären, vermerke ich hier nur die folgenden: Gesang 91, S. 110 hat die Dacapo-Form a b a, Gesang 67, S. 103 die Form a a b, Gesang 18, S. 87 die Form a a b b b b, Gesang 102, S. 114 die Form a a a b usw. Bei den Volksliedern u. dgl. S. 118 ff. sind derartige Bildungen ohne weiteres verständlich. Sie sind freilich keine Besonderheit der jüdischen Gesänge. Die von Idelsohn im AfM IV, S. 369 ff. herausgegebenen Lieder der Jakobiten entwickeln darin eine gewisse Virtuosität. Man vergleiche nur das erste: es ist nach dem Schema a a b b b b a a gebaut mit einer erweiterten Coda. Übrigens erinnert diese Weise an das byzantinische Ἡ παρθένος σήμερον. Seltsam wirken in ihrer volkstümlich-modernen Rhythmik neuere Sabbatgesänge wie die Nrn. 129, 130, 135, 136.

Als ein Kuriosum erwähne ich noch S. 121, letzte Zeile die dreimalige Wiederholung des Tones e auf derselben Silbe; ist das etwa dasselbe wie die lateinische Tristropha?

Ich breche ab und schließe, indem ich dem Verf. für die wertvolle Veröffentlichung unbekannten aber wichtigen musikalischen Gutes den Dank der Wissenschaft zum Ausdruck bringe.

P. Wagner.

Kapp, Julius. Das Opernbuch. 6.—13. Tsd. kl. 8°, 524 S. Leipzig 1923, Hesse & Becker. Gz. 6.

Kapp, Julius. Wagner. Eine Biographie. 28.–31. Aufl. gr. 8°, XIII, 252 S. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1922, Deutsche Verlags-Anstalt. 1200 *M*.

Kling, Henri. Praktische Instrumentationslehre mit Beschreibung der einzelnen Instru-

mente u. vielen Partiturbeispielen. 4. Aufl. Vollst. Neubearb. v. Eberhard v. Waltershausen. (Louis Oertels Musikbibliothek. Bd. 1.) 4°, III, 92 S., Noten- u. Partiturbeispiele 128 S. Hannover 1922, L. Oertel.

Kobald, Karl. Franz Schubert. Aus dem Leben eines österreichischen Genies. (Deutsche Hausbücherei. Bd. 85.) 8°, 119 S. Wien 1922, Schulbücherverlag. 4350 Kr.

Kobbé, Gustav. The Complete Opera Book: The Stories of the Operas, with 400 Leading Airs in Musical Notation. Il. 8°. London 1922, Putnam. 25 sh.

Krehl, Stephan. Harmonielehre (Tonalitätslehre). (Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre. Teil 2.) gr. 8°, 316 S. Berlin u. Leipzig 1922, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. Gz. 7.

Lebede, Hans. Im Opernhaus. Ein Nachschlagebuch. 8°, XVIII, 169 S. mit Abb. Berlin 1922, Gust. Grosser.

Ledner, Emil. Erinnerungen an Caruso. Mit einem Vorwort von Leo Blech. 8°, 93 S. Hannover u. Leipzig [1922], P. Steegemann. Gz. 6.50.

Lewis, W. T. Modern Organ Building. Revised Edition. 8°, 208 S. London 1922, W. Reeves.

Monti, A. Giuseppe Siboni tenore musicista forlivese. 8°. Forlì 1922, Stabilimento Tipografico romagnolo.

Mozart. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen u. Briefen seiner Zeitgenossen u. seinen eigenen Briefen. Hrsg. v. Otto Heilinghaus. (Bibliothek wertvoller Denkwürdigkeiten. Bd. 6.) kl. 8°, XXIII u. 254 S. Freiburg i. Br. [1922], Herder & Co. Gz. 4.80.

Naumann, Emil. Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neubearb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführt v. Eugen Schmitz. Einleitung und Vorgeschichte von Leopold Schmidt. 6. Aufl. gr. 8°, VI, 791 S. Stuttgart, Berlin, Leipzig [1922], Union. 1200 *M.*

Niemann, Walter. Die Musik der Gegenwart und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten u. Neudeutschen. 14.—20. unveränd. Aufl. gr. 8°, XVI, 303 S. Stuttgart 1922, Deutsche Verlags-Anstalt. 1600 *M.*

Nohl, Ludwig. Mozarts Leben. Neubearb. v. Paul Sakolowski. 4. Aufl. 8°, 371 S. Berlin [1922], Schles. Verlagsanstalt. Gz. 6.—.

Norlén, Gunnar. Johann Sebastian Bach. 8°, 172 S. Uppsala, J. A. Lindblads förlag. 4.50 Kr.

Pfordten, Hermann v. d. Deutsche Musik, auf geschichtl. u. nationaler Grundlage dargestellt. 3. durchges. Aufl. gr. 8°, X, 342 S. Leipzig [1922], Quelle & Meyer. 3300 *M.*

Preuß, Hans. Bach, Mozart, Wagner. 2. Aufl. (Lebensideale d. Menschheit, Heft 3.) kl. 8°, 78 S. Leipzig, Erlangen (1922). Gz. 1.25.

Max Reger-Brevier. Hrsg. von Adolf Spemann. (Musikalische Volksbücher.) kl. 8°, 150 S. Stuttgart 1923, J. Engelhorns Nachf. Gz. 2.50.

Scharwenka, Xaver. Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers. 8°, 144 S. Leipzig 1922, K. F. Koehler. Gz. 4.50.

Schiedermair, Ludwig. Mozart. Sein Leben und seine Werke. gr. 8°, XVIII, 495 S. München 1922, C. H. Beck.

Schmidt, Heinrich. Die Orgel unserer Zeit in Wort und Bild. Mit 3 Taf., 95 Fig. u. d. einschlág. akust. Teil in Wort u. Bild. 2., auf den neuesten Standpunkt der Orgelbaukunst gebrachte u. um die elektr. Orgel der Jetztzeit verm. Auflage. Mit einem Anhang: Das Wichtigste von der Glockenbaukunst. Mit 3 Fig. 8°, VIII, 129 S. München u. Berlin 1922, R. Oldenbourg. 2.50.

Schneider, Louis. Les Maîtres de l'opérette française: Offenbach. kl. 8°, 280 S. Paris 1923, Perrin.

Sceats, Godfrey. The liturgical use of the organ. 8°. London 1922, Musical Opinion. 3 sh.

Stefan, Paul. Mahler für jedermann. (Die Wiedergabe. Reihe 2, Bd. 7.) 16°, 54 S. Wien 1923, Wila-Verlagsaktiengesellschaft. Gz. 2.

Steinitzer, Max. Musikalische Strafpredigten eines Grobians. 9. u. 10. Aufl. kl. 8°, 261 S. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1922, Deutsche Verlags-Anstalt. 850 *M.*

Storck, Karl. Das Opernbuch. (Gesamtausg.) 26.—28. verm. Aufl. Hrsg. von Paul Schwers. kl. 8°, 215, 316 S. Stuttgart 1923, Muth'sche Verlagsbuchh. Gz. 6.30.

Tribel, A. Prose musicali. (Gesammelte Referate aus dem Triestiner „Il Piccolo della sera".) Triest 1922, U. C. Trani.

Wolzogen, Hans von. E. T. A. Hoffmann der deutsche Geisterseher. („Die Musik". Begründet von Richard Strauß, fortgesetzt von Arthur Seidl. 13. u. 14. Bd.) kl. 8°, 154 S. Leipzig [1922], C. F. W. Siegel.

Im Jubiläumsjahre Hoffmanns erscheint in gekürzter Form die Artikelreihe über Hoffmann, die Wolzogen in den Jahrgängen 1893—95 der „Bayreuther Blätter" und 1906 in der „Deutschen Bücherei" zuerst veröffentlicht hat: es handelt sich um eine geistvolle, etwas philologisch krause Betrachtung der Gesamtpersönlichkeit Hoffmanns als Vor-Wagnerianer, wobei seine Gestalt freilich nicht ganz von vorn, sondern etwas von der Seite, „in der Tangente" gesehen wird. Durch ihre vielen und oft überraschenden Parallelen im Einzelnen ist Wolzogens Studie sehr wertvoll. A. E.

Neuausgaben alter Musikwerke

Canzoniere veneziano settecentesco. 50 Canzoni da Battello. Scelta, revisione e armonizzazione di M. Zanon. Mailand [1922], G. Ricordi & Co.

[Fareanu, Alex.] **Die Kunst des Bachschen Geschlechts.** Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Bd. I: Erste Ouvertüre für Sologeige und Streichorchester von Johann Bernhard Bach. Part. mit unterlegter Klavierstimme (Cembalo) hrsg. v. Alex. Fareanu. 50 *M*.
Bd. II: Messe i. emoll v. Nicolaus Bach. Ausgabe f. den prakt. Gebrauch v. Viktor Junk. Partitur 75 *M*.
Bd. III: „Der Jenaische Wein- und Bierrufer". Komisches Singspiel von Johann Nicolaus Bach, für d. Aufführung bearb. v. Fritz Stein. Partitur 75 *M*.

Es war ein äußerst glücklicher Gedanke, der den Herausgeber der vorliegenden Sammlung zu seinem Unternehmen anregte. Gerade die Familie Bach, die das in der Kunstgeschichte nahezu einzig dastehende Phänomen verkörpert, daß ein und dieselbe Familie durch mehrere Generationen hindurch eine ganze Reihe tüchtigster und begabter Vertreter einer und derselben Kunst hervorbrachte, unter ihnen einen Genius allerersten Ranges, gerade diese Familie verdiente es wie keine andere, daß die Werke ihrer Mitglieder in einem gemeinsamen Rahmen, in einem einheitlichen Unternehmen zusammengestellt und so der allgemeinen Kenntnis bequem zugänglich gemacht würden, und es ist eigentlich verwunderlich, daß nicht schon längst eine der großen musikalischen Sammelausgaben wie z. B. die DdT oder dgl. dieses Unternehmen in Angriff genommen haben. Umso verdienstlicher also und umso dankbarer zu begrüßen ist es, wenn in dem vorliegenden Werke das längst Versäumte nachgeholt und eine Reihe von Werken von Mitgliedern der Familie Bach veröffentlicht wird. In den vorliegenden Heften ist, wie aus der obigen Titelanführung ersichtlich, mit Johann Bernhard Bach (1676—1749) und Johann Nicolaus Bach (1669—1753), beide Vettern des großen Johann Sebastian, der Anfang gemacht.

Was nun den künstlerischen Wert der hier publizierten drei Werke anbelangt, so ist dieser, so interessant für den Musikhistoriker alle drei sind, natürlich ein sehr verschiedener. Das bedeutendste und künstlerisch wertvollste ist unstreitig die im zweiten Band von Viktor Junk veröffentlichte Messe in emoll von Nicolaus Bach; für zwei Violinen, vier Bratschen, Violoncell und Contrabaß, vier Solostimmen, bzw. vollen Chor („Canto Ripieno") und Cembalo gesetzt, besteht sie aus vier Teilen, deren erster das „Kyrie eleyson", deren zweiter das „Christe eleyson" und deren dritter das letzte „Kyrie eleyson" in je einem eigenen geschlossenen Satze behandelt, enthält. Nr. 4 der Partitur umfaßt das aus fünf Einzelsätzen bestehende Gloria, das in wirklich gewaltiger, genialer Konzeption aufgebaut ist und in überaus geschickter Weise in das Stimmengewebe des erfundenen Originalsatzes die Melodie des von der Gemeinde zu singenden Chorals „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" einflicht. Jedenfalls

gibt diese Messe einen ganz bedeutenden, respekteinflößenden Begriff von dem technischen Können, sowie der Erfindungskraft und Begabung dieses Komponisten und läßt es umso schmerzlicher vermissen, daß uns von den vielen Werken, die Johann Nicolaus Bach nach Angabe seiner Zeitgenossen geschaffen haben soll, nur so wenige (drei!) erhalten geblieben sind. Weniger bedeutend, wenn auch gewiß kunsthistorisch recht interessant, ist die im ersten Band von Fareanu veröffentlichte Orchestersuite von Joh. Bernhard Bach. Für Violino concertante, 1. und 2. Violino Ripieno, Viola und Basso continuo gesetzt, wird sie durch eine pompöse Ouvertüre eröffnet, an die sich eine sehr warm empfundene, gefühlvolle Air, ein graziöses Rondeau, eine Loure, eine Fantaisie und ein neckisches Passepied schließen. Auch hier überall tüchtiges technisches Können, sprudelnde, reizende Erfindungsgabe und Phantasie, aber im Ganzen doch nichts derartig Bedeutendes, daß wir dadurch auch nur annähernd in jene Höhen vornehmster Kunst uns versetzt fühlten, zu der uns u. a. z. B. einzelne Partien des Gloria der emoll-Messe Johann Nicolaus Bachs emporheben, oder gar in jene Höhen, in denen wir das Wehen der Schwingen des Johann Sebastianschen Genius fühlen. Am wenigsten künstlerisch bedeutend ist das im dritten Heft publizierte Werk: Johann Nicolaus Bachs „Jenaischer Wein- und Bierrufer". Das Interesse, das dieses Werkchen uns Heutigen einflößt, ist in erster Linie wohl vor allem ausschließlich ein rein kulturhistorisches, und in diesem Sinne ist es denn auch recht dankenswert, daß der Bearbeiter dieses Bandes, Fritz Stein, in einem kurzen Vorwort dem Leser die zum Verständnis des Singspiels unumgänglich notwendigen kulturhistorischen Daten und Voraussetzungen vorführt und die im Gesangstexte vorkommenden lokalhistorischen Anspielungen erklärt. Musikalisch ist das Wertvollste an diesem harmlosen Scherze wohl die flotte, vom Ensemble vorgetragene „Schluß Arie": „In Jena geht es wunderlich", die mit ihrer volksliedmäßigen Melodik und ihrer mitreißenden, auch heute noch wirksamen und packenden Rhythmik das Werkchen in vorteilhafter Weise und effektvoll abschließt; sonst wären von Gesangsnummern des Singspiels etwa noch das Eröffnungsduett zwischen Peter und Clemon, die Arien des Caspar, des Johannes, des Monsieur Peter und die „Hahnrey"-Arie des Johannes als irgendwie in musikalischer Hinsicht in Betracht kommend, anzuführen. Jedenfalls aber verdankt, wie bereits gesagt, dieser harmlose Scherz das Interesse, das er einzuflößen vermag und das ihn der Publikation würdig macht, vor allem und in erster Linie dem kulturhistorischen Moment, das seiner Entstehung zugrunde liegt, viel weniger seinem musikalischen Wert; wenigstens würde wohl kaum jemand aus der Betrachtung des vorliegenden Werkchens entnehmen können, daß sein Autor eines so strengen, soliden, künstlerischen Ernstes fähig sei, wie er in der emoll-Messe zutage tritt.

Was die Methodik und Technik der Bearbeiter anbelangt, so ist diese durchwegs eine überaus solide, gewissenhafte und geschickte; so ist z. B. die Ausführung des Basso continuo eine äußerst geschmackvolle, stilgemäße und stets diskret, taktvoll und bescheiden gegenüber den übrigen Stimmen der Komposition sich im Hintergrund haltende, die auf Schritt und Tritt den vornehmen, feinsinnigen und erfahrenen Musiker zeigt: namentlich in dem ersten und zweiten Band (den von Fareanu und Viktor Junk herausgegebenen Werken) tritt dies besonders stark zutage, womit aber nicht etwa gesagt sein soll, daß der dritte (von Fritz Stein bearbeitete) diesen Vorzug in minderem Maße zeigte; nur bot hier das leichtere Genre infolge der einfacheren Faktur dem Bearbeiter weniger Gelegenheit, seinen Takt und seine Geschicklichkeit im Vermeiden der dem Bearbeiter drohenden Gefahr, eventuell allzusehr in den Vordergrund zu treten, zu zeigen. Alles in allem zusammengefaßt, kann diese Ausgabe also jedem Musikfreund und Musikhistoriker nur auf das Wärmste anempfohlen und muß dem Erscheinen der nächsten Bände mit Spannung entgegengesehen werden. Robert Lach.

Gabrieli, Andrea. Due Madrigali a tre voci, trascritti in Partitura moderna da M. Zanon. Turin 1922, S. T. E. N. 2 L.

Pescetti, G. B. Sonata per Cimbalo. Edizione riveduta e corretta da C. Perinello. Mailand 1922, A. & G. Carisch & Co. 2.50 Fr.

Purcell, Henry. Works: vol. XXII. Catches, Rounds, Two-part and Three-part songs. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.] 25 sh.

Rutini, G. Sonate per Cimbalo. Edizione riveduta e corretta per Pianoforte da C. Perinello. (Sonata III Ddur; IV dmoll;

V Adur; I Ddur; II fmoll.) Mailand 1922, A. & G. Carisch & Co. je 2.50 Fr.

Tudor Church Music. Five numbers (Morley. „Nolo Mortem Peccatoris", vierst.; Byrd: „O God, whom our offences have displeased", „Prevent us, O Lord", „Victimae Paschali", fünfst.; Byrd, Magnificat und Nunc dimittis, fünfst.). Oxford University Press. 4 d, 6 d u. 8 d.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Würzburg.

Dr. Oskar Kaul: Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. — Johannes Brahms, einstündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig.

Die Ortsgruppe Leipzig der DMG versammelte sich am 12. Dez. 22. nach längerer Unterbrechung zum ersten Male wieder, um einen Vortrag von Prof. Dr. H. Abert über das Thema „Aus Mozarts Jugendzeit" anzuhören. Eingangs skizzierte Prof. Abert kurz das Verhalten der verschiedenen musikalischen Genies gegenüber der Kunst ihrer Epochen und die Art, wie sie sich mit der künstlerischen Tradition ihrer Zeit auseinandergesetzt haben; bei Mozart stellt diese Auseinandersetzung einen in der Geschichte der Musik wohl einzigartigen Fall dar. Deshalb ist es gerade zur Erkenntnis seines Schaffens und seiner künstlerischen Veranlagung besonders wichtig und lehrreich, die musikalischen Eindrücke kennen zu lernen, die er in seiner Jugend aus der Hand seines Vaters empfing. An Hand des Notenbuches, das Leopold Mozart für seinen Sohn anlegte (jetzt im Neudruck erschienen), wies Prof. Abert besonders nachdrücklich auf die bis jetzt viel zu wenig beachtete Einwirkung der norddeutschen Schule auf den jungen Mozart hin — setzt sich doch das Notenbuch großenteils zusammen aus Stücken von norddeutschen Komponisten wie Telemann, Ph. E. Bach, Hasse usw. — und auf den von Wyzewa-St. Foix geleugneten Zusammenhang mancher der in diesen Kompositionen vorkommenden Typen mit Mozarts eigenen Werken. Zahlreiche Beispiele am Klavier trugen dazu bei, die knappen Ausführungen lebendig zu machen, so daß bei den Hörern ein deutlicher Eindruck von diesen frühesten Einwirkungen zeitgenössischer Kunst auf Mozart zurückblieb. Blume.

Mitteilungen

Die Universität Leipzig hat Prof. Karl Straube zum Doctor hon. c. ernannt.

In der Ortsgruppe Zürich der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hat Dr. Jacques Handschin einen Vortrag über die „musikalische Entwicklung im Mittelalter bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts" gehalten.

Zur Autobiographie von Adalbert Gyrowetz. Herr cand. phil. Hanns Fischer in Berlin macht mich darauf aufmerksam, daß sich die autographe Niederschrift der Selbstbiographie

von Adalbert Gyrowetz, nach der ich für den Neudruck[1] des Büchleins in der Berliner Bibliothek vergebens fahndete, doch auf der Preuß. Staatsbibiothek befinde: Eitner ist damit in diesem Falle rehabilitiert! Das Ms. liegt nicht unter Mus. Ms. autogr. theor., wo es seinerzeit wahrscheinlich gesucht wurde, sondern unter Mus. Ms. autogr. ep.

Der Güte von Prof. Dr. Johannes Wolf verdanke ich die Möglichkeit, das Autograph einzusehen und mit dem Druck zu vergleichen. Es ist ein Heft in Folio im blauen Umschlag; auf das gelbe Schild hat Aloys Fuchs geschrieben: „Ad. Gyrowetz's Autobiographie. Im J. 1845 von dem 82.jährigen Meister selbst aufgeschrieben. Aus der Sammlung des A. Fuchs 1851". Auf S. 1, über dem Beginn der Niederschrift, steht: „Diese Autobiographie ist auf meine Anregung von dem im J. 1845 zwei und achtzigjährigen Meister geschrieben worden. Wolle Hr. Hofkapelle-Sänger Aloys Fuchs sie für seine interessante reiche Sammlung als ein kleines Zeichen meines herzlichen Dankes für literarische Unterstützung annehmen, heute am 60. Todestage Mozarts. (5. Dez. 1851) L. A. Frankl". Das Ms. besteht aus sechsundzwanzig Blättern unregelmäßiger Heftung: Gyrowetz hat auf losen Doppelbogen zu schreiben angefangen; aber zwischen Blatt 7 und 8 hat sich schon die Einschaltung eines Blattes als notwendig erwiesen, auch vor Doppelbogen 5 ist ein Blättchen eingeklebt, und nach Abschluß der Niederschrift, die G. mit dem Datum: „Wien den 25. September 1845" versehen hat, hat er noch eine ganze Reihe von Nachträgen: über seine Familie, über die römischen Musikverhältnisse, über seinen Aufenthalt in Neapel und in Brüssel hinzugefügt.

Was Frankl veranlaßt hat, die Entstehungsgeschichte der Handschrift um ein halbes Jahr später zu verlegen (vgl. meine Ausgabe S. 126), ist unklar: vielleicht der Umstand, daß ein eigentliches Druckmanuskript doch erst später als 1845 angefertigt wurde. Denn es zeigt sich auf den ersten Blick, daß unser Autograph nur eine erste, sehr unvollkommene Niederschrift von G.s Erinnerungen ist. Ganze Absätze, z. B. der über die Musikverhältnisse in Brünn oder Mailand fehlen, die Darstellung ist fast durchgehends ärmer und knapper; es ist ganz zweifellos, daß Frankl nach der Lektüre des vorliegenden Autographs den greisen Musiker veranlaßt hat, noch eingehender im Schacht seines Gedächtnisses zu graben, daß unser Autograph nur die Vorlage für eine zweite, ausführlichere Niederschrift abgegeben, die dann als eigentliche Druckvorlage gedient hat. Andrerseits enthält die Handschrift doch auch Namen, Episoden, Abschnitte, die im Druck weggefallen sind. Korrekturen stellen sich ein: der päpstliche Kapellmeister (S. 23 meines Neudrucks) heißt Moroni, nicht Boroni; die Sängerin in G.s Finto Stanislao (S. 124) Camporesi, nicht Campoteri. Bei der letzten Begegnung mit Mozart wird Ort und Zeit genauer präzisiert; bei Erwähnung von G.s Oper „Die Prüfung, oder der Pächter Valentine" [sic!] heißt es: „diese Oper hat Beethoven jedesmahl als sie gegeben wurde, besucht, und äußerte dem G. durch einen Händedruck, daß diese Oper vor allen andern ihm am besten gefiele ..." Im Druck fehlt die Erwähnung eines Besuches beim Fürsten Schwarzenberg in Krumau, vor G.s Zurückkehr nach Wien. Am bemerkenswertesten aber ist der Wegfall des ganzen Schlußabsatzes des Autographs: die Gründe sind durchsichtig, da G. gerade hier aus seinem Herzen keine Mördergrube macht. Ich trage den Passus hier nach:

„Als der große Congreß der Souverainen von Europa in Wienn stattgefunden, wurde im Augarten ein eigenes Theater gebauet, wohin die hohen Herrschaften im Schlitten hinfuhren, im Saale des Augarten speißten, und nach Tische in das Theater sich begaben, allwo auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers, und nach einstimmiger Wahl die Oper: Agnes Sorel von Gyrowetz aufgeführet wurde. Gyrowetz dirigirte beym Fortepiano, und hatte das Glück, bey dieser Gelegenheit sich in der Nähe, aller höchsten Herrschaften von Europa zu befinden. Nach beendigter Oper fuhren die hohen Herrschaften wieder in die Stadt, und so wurde dieser Fest-tag für diesmahl geschlossen. Nach einigen Tagen erhielt Gyrowetz von Sr. Mayestät dem Kaiser

[1] Leipzig 1915, C. F. W. Siegel.

von Rußland einen brillantenen Ring, von Sr. Mayst. dem König von Dänemark eine schöne goldene Dose, sowie auch eine zweite goldene Dose von der Herzogin von Weimar. Um diese Geschenke wurde Gyrowetz sehr beneidet, allein, wenn man bedenkt, welche Plage, und welche Arbeit G. mit der französischen Opern-Gesellschaft hatte, als die Franzosen in Wien waren, welche weder Noten, weder Eintheilung, ja gar keine Idee von Musik hatten; alles mußte G. mit ihnen Note für Note einstudieren, und zwar nicht nur bey denn Proben im Theater, sondern nach der Probe kamen sie zu ihm in seine Wohnung, allwo sie neuerdings mit ihm Alles wiederhohlen, und durchsingen mußten, wenn man nun bedenkt, daß das Opern-Personale des deutschen Theaters täglich vom Napoleon reichlich beteilet wurde, ohne daß G. etwas davon erhielt, und von der Beteilung gänzlich ausgeschlossen wurde, so kann man daraus ersehen, daß diese Geschenke kein Ersatz waren, für das, was die Orchester Mitglieder sammt dem Herrn Kapellmeister in Schönbrunn erhielten, indem sie mit einer großen Summe von Napoleons d'or beschenkt wurden. Öfters mußte G. bey vorkommenden Gelegenheiten, sowie bey der Genesung des Kaisers Franz, bey seiner Zurück-kunft aus dem Kriege, und bey andern Festlichkeiten, in kürzester Zeit Cantaten verfertigen, welche sodann öffentlich im Theater aufgeführt wurden, und niemahls wurde G. für solche ExtraCompositionen belohnt. Vieles würde darüber zu sagen seyn, doch, es ist vorüber, und was geschehen, ist geschehen. Nur ist es traurig, daß G. nach all seinen fleißigen, und rühmlich anerkannten Arbeiten gegenwärtig in sehr eingeschränkten, ja kümmerlich behafteten Verhältnissen und Umständen, seine alten Tage verleben müsse. G. hatte mehrmahl Anträge aus andern Ländern erhalten, um dort angestellt zu werden, allein die Anhänglichkeit für Wien und sein Vaterland haben ihn stets zurückgehalten, und nie hat G. einen fremden Antrag angenohmen. So lebt nun G. in seinem 83zigsten Jahre in Wien, und erwartet ruhig das Ende seiner Tage, mit dem inneren Bewußtseyn, niemahls jemanden geschadet zu haben, niemahls seine Pflichten vernachlässigt, niemahls jemand mit seinem Willen beleidigt zu haben. Seine traurige Laage fieng in der Zeit an, als Kayser Franz das Hoftheater am Kärnthnerthor verpachtet hatte, und die dabey mit Decret angestellte Individuen, normalmäßig gleich andern Beamten, pensionirt wurden. G diente durch 23 Jahre, und wurde mit einem Drittheil seines Gehaltes pensionirt, obgleich er die Zusage hatte von Baron Braun, daß ihm 2000 fl als jährlicher Gehalt gebühre. Durch diese Herabsetzung seines Einkommens wurde G. in die größte Verlegenheit gesetzet, und er wurde gezwungen, seine effecten, und seine mühsam erworbenen Habseligkeiten zu veräußern, oder zu verkauffen, und auf diese Art einer traurigen, unverdient verunglückten Existenz entgegen zu sehen. Nur durch die großmütige Theilnahme an seinem Schicksal, wurde von einigen edlen Musik-Freunden eine Art Pensions Anstalt veranstaltet, wodurch dem G. eine Erleichterung seiner Laage zu Theil wird, und auf diese Weise erhält sich G. gegenwärtig, und ist bemühet, sich die Achtung zu erhalten, die er sich in seinem Leben in der Welt erworben hat. Er beschäftigt sich noch immer mit einigen Arbeiten, er schreibet Messen, und Lieder, und Chöre, allein, ohne dafür einen Lohn zu erwarten, weil heutzu Tage für derley Sachen nichts bezahlet wird. Allen jungen Künstlern wäre zu rathen, daß sie in der Blüthe ihrer Jahren, bey einer glücklichen Epoche, darauf bedacht wären, sich durch ihren Verdienst für die ältern Jahre einen sichern Anhalts-punkt zu verschaffen, um nicht einst darben, und kümmerlich leben zu müssen. Durch einige Sommer hat G. eine Reise nach Böhmen gemacht, um in denen Baade-Orten seine Gesundheit zu befördern. Er hatte öfters das Vergnügen, in dem großen schönen Park in Teplitz, allwo sich der verstorbene König von Preußen eingefunden, und wo die Zusammenkunft der dortigen schönen Welt stattfindet, seine Sinfonien sehr gut aufgeführet zu hören. In diesen Gegenden Böhmens ist die Musik hoher gediehen, als in dem tiefern Böhmen, weil die Zusammenkunft so vieler Herrschaften aus allen Ländern, denen Künstlern alldort mehr Aneiferung gibt, als in andern Gegenden. Die Anlage zur Musick ist denen Böhmen vorzüglich eigen, und besonders ist das böhmische Gefühl für gemütlichen, herzergreifenden Gesang sehr geneigt. Auch hatt G. in allen

Ländern, auf seinen Reisen, böhmische Künstler in denen Orchestern angetroffen, und besonders haben sie sich in denen Blas-Instrumenten ausgezeichnet, besonders in Paris und London, wo beinahe die Hälfte der Künstler aus Böhmen besteht. Onlängst componirte G. einen Chor, welcher bey Gelegenheit des Nahmensfestes Sr. Majst. des Kaisers, auf Veranlassung der Convicts-Vorsteher, in einem großen Concert von denen Zöglingen des Convicts aufgeführet wurde, einen so ausgezeichneten Beifall erhielt, daß der Chor 2mahl wiederholt, und der Compositeur 3mahl geruffen wurde. Die k. k. Studien-Hof-Commission, und andere Notabilitäten der Stadt Wienn waren gegenwärtig, und bezeugten dem Compositeur ihren Beifall, und Bewunderung, daß G. in seinem 83stigsten Lebens-Jahr noch die Kraft besitze, solch eine Musik zu schreiben.

Demongeacht bleibt Alles im Alten; die Pension wurde nicht erhohet, obschon G. alle diesfalls mögliche Schritte gethan, und nur aus Allerhöchster Gnade Sr. Majst. des Kaisers wurde ihm aus dem Cabinett eine Unterstützung bewilliget, welche er bis itzt noch immer bezogen hat. Der große Musikverein in Wienn, verdienet vorzüglich angerühmt zu werden, indem aus demselben in jedem Jahre, mehrere junge Talente erwachsen, welche sodann in der Welt sich nicht nur einen rühmlichen Nahmen, sondern auch einen einen einträglichen Lebensunterhalt verschaffen können. Nebst einem talentvollen Director, befinden sich auch ausgezeichnete Musik-Lehrer da, welche sich alle Mühe gehen, dem Vertrauen zu entsprechen, welches man in jeder Hinsicht in sie gesetzt hat. Bey denen Prüfungen wird auch G. öfters geruffen, welcher sein Urtheil über die Geprüften auszusprechen hat, und wo auch unpartheiisch, und gewissenhaft die Wahrheit nach Befinden gesagt wird, wie auch jederzeit die Erfahrungen bewiesen haben. Uibrigens lebt G gegenwärtig nach seinen beschränkten Umständen, ruhig, und dem Schicksal ergeben; was die Zukunft weiters für ihn günstiges beschließen kann, erwartet er von der Vorsicht, und von der Gnade des Allerhöchsten.

Wienn den 25sten September 1845

Adalbert Gyrowetz
pf. Kapellmeister
der beiden k. k. Hoftheater".

Einstein.

Prof. Dr. Theodor Kroyer wird im Januarheft in Sachen seiner Besprechung der „Trienter Codices" (DTÖ) zu einer Duplik das Wort ergreifen.

Dezember	Inhalt	1922

Seite

Bronisława Wójcikówna (Lemberg), Johann Fischer von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist 129
Paul Nettl (Prag), Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag 157
Robert Sondheimer (Berlin), Gluck in Paris 165
Johannes Wolf (Berlin), Peter Wagners Gregorianische Formenlehre 176
Bücherschau 180
Neuausgaben alter Musikwerke 187
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 189
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 189
Mitteilungen 189

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes/Fünftes Heft 5. Jahrgang Jan./Febr. 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft

Der Kongreß wird in der Woche von Montag, dem 15. Oktober bis Sonnabend, den 20. Oktober 1923 in Leipzig stattfinden.

Plan des Kongresses

1. Aufführungen:
   a) Opernabende,
   b) Gewandhauskonzert,
   c) Kirchenkonzert,
   d) Kammerkonzert,
   e) Motette.
2. Vorträge allgemein musikwissenschaftlichen Charakters.
3. Musikwissenschaftliche Sektionssitzungen:
   1. Bibliographie,
   2. Vergleichende Musikwissenschaft,
   3. Methodik der Musikforschung,
   4. Musikalische Jugenderziehung und Organisation,
   5. Theorie der Musik,
   6. Geschichte der Musik
      a) Altertum und Mittelalter,
      b) Mehrstimmigkeit bis 1600,
      c) Monodie und Generalbaß bis 1750,
      d) Klassisches Zeitalter 1750—1827
      e) Romantik und Moderne,
      f) 1. katholische, 2. protestantische Kirchenmusik,
      g) Musikalische Landeskunde.

7. Instrumentenkunde.
8. Musikalische Ästhetik.

4. Besichtigungen und gesellige Veranstaltungen (Begrüßungsabend, Eröffnungsaktus, gemeinsames Mittagessen u. a.).

Alle den Kongreß betreffenden Anfragen sind an das Musikwissenschaftliche Institut, Leipzig, Universitätsstraße 13, zu richten.

Zur Geschichte des Wiener Singspiels

Von

Vladimir Helfert, Brünn

Unlängst machte in dieser Zeitschrift (III. Jahrg., 7. Heft) Robert Haas auf die Sammlung „Teutsche Comedie Arien" aus der Wiener Nationalbibliothek aufmerksam, als auf eine hochwichtige Quelle zur Geschichte des Wiener Singspiels. Ich glaube, bei dieser Gelegenheit der Sache dienen zu können, wenn ich hier auf ein Buch von mir aufmerksam mache, das schon 1913 druckfertig war und 1916 erschien[1]. Der Umstand, daß das Buch in tschechischer Sprache geschrieben ist, hat offenbar verursacht, daß es bisher so gut wie unbekannt geblieben ist, obwohl es auf Grund archivalischer Forschungen u. a. auch einen Beitrag zur Geschichte des Wiener Singspiels bringt. Es möge also nicht als Unbescheidenheit genommen werden, wenn ich hier die Hauptergebnisse meiner Forschungen mitteile.

Die Zeit Karls VI. bedeutet die Blütezeit der barocken Kultur an den adligen Schlössern Böhmens und Mährens. Sie brachte auch den höchsten Aufschwung des Musiklebens an diesen Schlössern mit sich. Zu den Schloßbesitzern, die sich mit einem regen Musikleben umgaben, gehört auch Graf Johann Adam von Questenberg, Enkel des bekannten Gerhard v. Questenberg, dessen Tätigkeit eng mit den Schicksalen Wallensteins verknüpft ist. Johann Adams Verhältnis zur Musik war bisher fast unbekannt, obwohl seine Bedeutung hier keine geringe ist. Die einzige, allerdings sehr spärliche Nachricht vom Grafen Questenberg verzeichnet E. G. Baron in seiner „Untersuchung des Instrumentes der Lauten" (1727) auf S. 77: „Der annoch in Wien lebende hochgebohrene Graff Questenberg hat sich gleichfalls um dieses angenehme Instrument (scl. Laute) höchst verdient gemacht, und merckt man an seiner Komposition einen ungemeinen Geist und Nachdruck". Das ist alles, was Baron von Joh. Ad. v. Questenberg weiß. Diese Nachricht übernahm dann J. G. Walther

[1] Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku († 1750). (Praha, 1916, XXIII u. 387 S.) — D. i.: Musikbarock auf den böhmischen Schlössern: Jaroměřice unter Graf Joh. Adam von Questenberg († 1750).

in seinem Musical. Lexicon (1732)[1] und sie wurde weiterhin die einzige Quelle in dieser Sache, wie es das Künstlerlexion Dlabačs (1815) beweist, das diesen Passus vom Lautenspiel Questenbergs wiederholt, mit der einzigen Hinzufügung, daß der Graf meistens auf seinen Gütern in Mähren lebte. Dlabač wurde wieder zur Quelle für d'Elvert in seiner „Geschichte der Musik in Mähren" (1873, S. 160, 180–181) und in dessen „Theatergeschichte Mährens" (1852, S. 153)[2].

Da der Hauptsitz des Grafen Joh. Ad. Questenberg sein neuerbautes Schloß Jaroměřic in Westmähren war, unternahm ich in dem bis heute erhaltenen Schloßarchiv daselbst Untersuchungen, auf Grund deren sich ein Bild äußerst regen Kunst- und Musiklebens ergab.

Johann Adam Questenberg (geb. 1678, gest. 1752) bewies einen feinen künstlerischen Sinn schon bei der Erbauung des erwähnten Schlosses, das 1737 vollendet wurde. Es waren meistens italienische Künstler, die an der malerischen und skulpturellen Ausschmückung des Baues betätigt waren. Unter ihnen war auch Antonio Galli-Bibbiena, der Bruder des berühmten Wiener Theatermalers Giuseppe[3]. Auch eine Bibliothek, die zu den größten und wertvollsten der Zeit gehörte, ist ein Zeugnis für das hohe intellektuelle Leben Questenbergs, das durch seine Reise nach England, Frankreich und Italien in den Jahren 1697—1699 gewiß einen mächtigen Impuls erhielt[4].

Uns interessiert hier das Verhältnis Questenbergs zur Musik. Der Graf unterhielt in seinem Schloß Jaroměřice eine Schloßkapelle und eine Schar von Sängern und Sängerinnen, die sämtlich sich aus Einheimischen rekrutierten. Es gab hier also keine italienischen Sänger und Sängerinnen, und daher auch keine Kastraten. An der Spitze der Kapelle stand Maëstro Francesco Míča, der einer Bauernfamilie aus der Umgebung Jaroměřices entstammte. Er war — wie es in dieser Zeit der livrierten Schloßkapellen üblich war — gräflicher Kammerdiener, der neben seinen dienstlichen Pflichten auch Musik zu komponieren hatte[5]. Er schrieb Opern, Gratulationskantaten, Oratorien (sog. Sepolcri)[6]. Von den Opern ist einzig erhalten: „L'origine di Jaromeriz in Moravia" (1730), deren Partitur die Wiener Nationalbibliothek bewahrt[7]. Graf Questenberg hatte auch eigene Hauslibrettisten, die für Míča hauptsächlich die Sepolcrotexte schrieben. Die Opern- und Sepolcrotexte wurden gedruckt, und zwar teils bei Ghelen in Wien, teils in Brünn bei Swoboda. Schon dieser Umstand beweist, daß das Jaroměřicer Musikleben hoch stand.

---

[1] „Questenberg, ein annoch lebender Graf zu Wien, hat sich um die Laute höchst verdient gemacht".

[2] Ich mache hier auf den Irrtum aufmerksam, den Wurzbachs Biograph. Lexicon enthält: neben Johann Adam soll auch ein Lautenist Herrmann Questenberg gelebt haben. Dieser Herrmann existierte aber überhaupt nicht, und es ist ein Rätsel, wie Wurzbach zu dieser Legende gelangt ist. Der Lapsus ging dann in die „Allgem. Deutsche Biographie" über, wo Herrmann Q. schon als ein selbstständiger Musikername fungiert.

[3] Belege dafür in meinem Buche S. 66 ff.

[4] Die Bibliothek ist nicht erhalten, jedoch besteht ein Inventar derselben.

[5] Dieser Francesco Míča (auch Mitscha geschrieben) wurde 1694 geboren und starb 1744. Das Leben und die Tätigkeit dieses interessanten Schloßkomponisten war bisher unbekannt. Das erwähnte Buch bringt ausführliches biographisches Material.

[6] Verzeichnis der Kompositionen ebenda, S. 163.

[7] Die ausführliche musikhistorische Kritik der erhaltenen Werke Mičas gebe ich im II. Bande meiner Arbeit („Die Musik auf dem Jaroměřicer Schlosse"), der leider noch nicht erschienen ist infolge der jetzigen Umstände, obzwar er schon seit 1914 druckfertig vorliegt.

Noch mehr ersichtlich ist das aus den Beziehungen, die Graf Questenberg zu den Musikstädten Europas unterhielt. Hier eröffnet sich für die Musikgeschichte Mährens ein wichtiges Problem über die Beziehungen Mährens zu Italien und selbstverständlich auch zu Wien. Es ist nämlich eine interessante Tatsache, daß der Graf keine Gelegenheit verpaßte, um sich aus Italien die neuesten Opern kommen zu lassen. Über diese regen Beziehungen zu Italien sind wir durch die Relationen der Jaroměřicer Schloßbeamten und des Wiener Sekretärs des Grafen, Georg Adam Hoffmann, auf das eingehendste unterrichtet. Dieser G. A. Hoffmann war der eigentliche „spiritus agens" dieser Beziehungen, denn er wußte immer eine passende Gelegenheit zu finden, um einen Freund des Grafen, der nach Italien reiste, oder dessen Beamten zu bewegen, für den Grafen eine neue Oper zu kaufen und mitzubringen. Da Graf Questenberg meistens in seinem Schloß zu Jaroměřic weilte, war Hoffmann verpflichtet, ihm von Wien regelmäßig (meistens in wöchentlichen Intervallen) Relationen einzuschicken, in denen er äußerst interessant und lebendig von dem Wiener Musikleben und von den Beziehungen zu Italien schreibt. Ein wichtiger Vermittler zwischen dem musikalischen Wien und Italien war ein gewisser „Gewürtzgewölber", der oftmals dem Grafen gute Dienste leistete[1].

Unter diesen Beziehungen zu Italien war die wichtigste die mit Neapel. Hier lebte noch Aless. Scarlatti († 1725), hier wirkten die Meister der ersten neapolitanischen Schule. Und es ist eine wichtige Tatsache, daß gerade in dieser Zeit zwischen Wien und Neapel auch politische Beziehungen geknüpft waren: im Jahre 1707 wurden die Habsburger Herrscher in Neapel (spanischer Erbfolgekrieg). Daß die Vizekönige in Neapel dem böhmischen Adel entstammten (Daun, Harrach), gab den kulturellen Beziehungen zwischen den Schlössern Böhmens und Mährens und zwischen Neapel die Grundlage. Graf Questenberg nützte auch diese Gelegenheit gründlich aus. Domenico Sarri, Leon. Vinci, Leon. Leo waren Namen, die infolge dieser Beziehungen in Jaroměřic sehr gut bekannt waren. Auch erfahren wir aus den erwähnten Relationen eine für die Geschichte der neapolitanischen Oper wichtige Tatsache, daß schon 1737 Graf Questenberg wegen Pergolesis Oper „Sallustia" Unterhandlungen direkt mit Neapel anknüpfte[2]. Von den anderen Städten Italiens waren es Venedig, Rom, Parma, aus denen neue Opern fürs Jaroměřicer Schloßtheater beschafft wurden. Geminiani, Giacomelli, Nic. Porpora, Ricc. Broschi und auch der noch in Italien lebende Hasse (vor seinem ständigen Wirken in Dresden) kamen in ihren Werken nach Jaroměřic. Als Kuriosum aus diesen Beziehungen möge noch verzeichnet werden, daß Graf Questenberg sogar Opern bis nach Malta, dem dortigen Orden verschickte (1738) und daß er vom portugiesischen Hofe eine dem Namen nach nicht bezeichnete Oper nach Jaroměřic kommen ließ (1737).

Waren schon die Beziehungen zu Italien lebhaft, so mußte sich das Verhältnis von Jaroměřic zu Wien noch lebhafter gestalten. Es war vor allem Ant. Caldara, dessen Werke am häufigsten im Jaroměřicer Schloßtheater aufgeführt wurden. 1728

[1] Noch zur Zeit des jungen Haydn verkaufte man in einem Gewürzladen Musikalien. Pohl (J. Haydn I, 109) nennt auch seinen Namen: „J. G. Gründler beim Kärntnerthor". In den Jaroměřicer Quellen wird der Name des Gewürzkrämers nicht angeführt.

[2] Belege für alles hier Gesagte in meinem Buche S. 207 ff. Sallustia wurde zum ersten Male in Neapel 1731 aufgeführt (Radiciotti, Pergolesi, S. 22).

komponierte Caldara für Jaroměřic eine „operazione in musica", wofür er 250 Gulden vom Grafen erhielt; die Werke Caldaras wurden hier fleißig abgeschrieben und gespielt, so daß Caldaras Einfluß auf die Musik in Jaroměřic der stärkste war, wie es die erhaltenen Werke des Maëstro Míča beweisen[1]. Diese Beziehungen zu Caldara dauerten bis zu dessen Tode (28. Dezember 1736)[2]. Neben Caldara waren in Jaroměřic gut bekannt Francesco und Ignatio Conti.

Mit welcher Sorgfalt die Opern am Jaroměřicer Schloßtheater aufgeführt wurden, bezeugt die Tatsache, daß die Theaterdekorationen für dieses Theater auch der berühmte Giuseppe Galli-Bibbiena malte, der übrigens auch in Jaroměřic ein willkommener Gast war[3].

* * *

Diesen regen Beziehungen zum Wiener Musikleben danken wir auch hochwichtige Nachrichten über das Wiener Singspiel, die ein neues, bis jetzt unbekanntes Licht auf diese Frage werfen.

Da sich auf Grund der Jaroměřicer Quellen herausstellte, daß das Wiener Singspiel zeitlich dem norddeutschen Singspiel beträchtlich voranging, so daß es schon in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts in Wien verbreitet war, habe ich bei dieser Gelegenheit auch die Sammlung „Teutsche Arien, welche auf dem kayserl. Privil. Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirten Comoedien ... gesungen werden" (aus der Wiener Nationalbibliothek) als auf eine hochwichtige Quelle für diese Frage hingewiesen[4]. Diese Sammlung, die den Komödien Kurz-Bernardons entnommen ist, rückt die Operette in Wien in die dreißiger Jahre vor — Kurz wirkte in Wien von 1737 an. Dieses Wiener Singspiel wächst aus der ganzen Situation des Wiener Theaterwesens nach 1700 heraus. Wien unterschied sich von anderen Musikstädten Deutschlands (Hamburg, Wolfenbüttel, Nürnberg, Altenburg, Weißenfels) dadurch, daß es ausschließlich die italienische Oper pflegte, während in den erwähnten Städten bis gegen 1720 die deutsche Oper emporkam. Das brachte mit sich, daß man in Wien naturgemäß das Bedürfnis nach deutschem Theater mit Gesang desto lebhafter empfand. Dies Verlangen wurde dadurch verstärkt, daß in Wien bis 1709 die Oper ausschließlich Hofoper, also dem Volke (den bürgerlichen Kreisen) unzugänglich war. Am 30. November 1709 wurde nun das erste öffentliche Theater beim Kärntnerthor (das „Stadttheater") eröffnet, doch wurden hier anfänglich nur italienische Komödien gespielt[5]. Aus diesem Theater war nämlich die Oper verbannt, denn das ausschließliche Privilegium, Opern zu geben, hatte hier Franc. Ballerini, der aber wegen

---

[1] Vgl. Hudební barok, S. 183 ff.

[2] Hoffmann schreibt dem Grafen aus Wien am 29. Dez. 1736: „Immitelst hat H. Caldara im 66. Jahr seines alters an der gelbsucht auch das zeitliche gesegnet, qui in S. pace requiescat, und ich ihme so viel Engel, als er sein lebelang noten geschrieben mag, zur glücklichen Begleitung wünsche".

[3] Hudební barok, S. 273 ff.

[4] Ich sage wörtlich (S. 231): „Diese Quelle wurde bis jetzt noch nicht kritisch verarbeitet, und für die Geschichte der Operette in Wien nicht von der musikhistorischen Literatur berücksichtigt". Daselbst verspreche ich eine spezielle Abhandlung auf Grund dieser Quelle. Jedoch war es während des Krieges nicht möglich. Es ist für mich eine nicht geringe Genugtuung, daß R. Haas eine Neuausgabe dieser hochwichtigen Quelle durch M. Pirker meldet.

[5] O. Teuber, Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung, S. 25.

Geldmangel das Privilegium nicht ausnützen konnte[1]. Daß die Besucher dieses Theaters sich desto mehr nach Theaterstücken mit Musik sehnten, ist gewiß begreiflich. In diese Atmosphäre tritt Stranicky ein, der von 1712 an hier neben der italienischen Komödie seine deutschen Stücke spielt. In der deutschen Komödie finden also die Besucher einen teilweisen Ersatz für den einseitigen Italianismus des bisherigen Wiener Theaterlebens. Auch das Verlangen nach Gesang wußte Stranicky zu stillen, indem er in seine Komödien Musik und Gesang nach dem Muster des französischen Vaudeville[2] hineinmischte. Auf diesem Grunde baut der Nachfolger Stranickys, Prehauser, weiter, der nach dem Tode Stranickys (16. April 1726) Leiter der deutschen Komödie wurde[3]. Bei Prehauser können wir schon einen bestimmteren Charakter der Komödie mit Gesang feststellen: es ist die Tendenz nach Parodie und Satire, also etwas, was dann dem Wiener Singspiel als Hauptmerkmal anhaftet, und was es von dem Charakter des norddeutschen Singspiels unterscheidet. Daß unter Prehauser der Gesang in dessen Komödien keine geringe Rolle spielte, beweist schon der Umstand, daß den Direktoren dieses Theaters, Borosini und Selliers, 1728 gestattet wurde, den Eintrittspreis nur dann zu erhöhen, „falls sie einige Komedien mit besonderen konstbaren ‚Intermediis', musikalischen Arien und Theaterauszierungen geben wollten"[4].

Diese parodistische Tendenz, verbunden mit eingestreuten Gesängen — also der Kern des Singspiels — findet eine Verstärkung durch Jos. Kurz-Bernardon, der am Kärnthnerthortheater von 1737 an wirkt. Das beweist schon die erwähnte Sammlung „Teutsche Arien". Und das ist auch ersichtlich aus der Kurzschen Komödie „Die getreue Prinzessin Pumphia", welche Kurz selbst als eine Parodie der schlecht gespielten deutschen Komödien deutete[5]. Den Anteil der Musik an den Kurzschen Komödien bezeugt u. a. auch Sonnenfels in seinen „Briefen über die Wienerische Schaubühne" (1768), wo er sagt, daß hier viel gesungen wurde[6]. Schon aus diesem Zusammenhange geht hervor, daß Haydns „Der neue krumme Teufel" ein Glied der ganzen Kette der Wiener „Operette" war, und zwar kein Anfangsglied.

Mit diesem Wiener Singspiele knüpfte Graf Questenberg am Ende der zwanziger Jahre rege Beziehungen an. Er war persönlich mit dem Theaterdirektor Borosini bekannt. Borosini verschaffte dem Grafen Opern aus Italien, besuchte das Schloß Jaroměřic usw. Der Sekretär des Grafen, Hoffmann, war mit Prehauser bekannt, so daß Prehauser für den Grafen Singspieltexte und -musik besorgte. Die Relationen Hoffmanns sind dann die wichtige Quelle, die Neues über das Wiener Singspiel mitteilt. Dem Charakter nach sind Hoffmanns Nachrichten zweifacher Natur: entweder referiert er dem Grafen, daß er den Text oder die Musik eines Singspiels abschreiben läßt, oder er schreibt direkt das Repertoir des Stadttheaters aus. Leider

[1] Teuber, a. a. O. S. 26.

[2] Über den Einfluß des französischen Vaudevilles auf Stranickys Komödien s. N. M. Werner in der Vorrede zu Stranickys „Ollapatrida" (Wiener Neudrucke Bd. X, S. XVII.) — Interessant ist auch, daß Stranicky den Stoff zu seinen Komödien den italienischen Operntexten entnahm (Homeyer, Stranickys Drama vom Hlg. Nepomuk, S. 15 f.).

[3] Teuber, a. a. O. S. 28.

[4] Teuber, a. a. O. S. 28.

[5] Wiener Neudrucke II, S. 4.

[6] Wiener Neudrucke VIII, S. 315.

ist diese wichtige Quelle dadurch beeinträchtigt, daß sie nicht ganz erhalten ist. Das Repertoirverzeichnis stammt vom Jahre 1738 und 1739. Vorher pflegte Hoffmann dieses Verzeichnis (gewöhnlich in wöchentlichen Fristen) dem Grafen auf besonderen Blättern als Beilage seiner Relation samt den Theaterzetteln zu schicken. Diese „Specifikationen" und die Theaterzettel sind aber leider nicht erhalten, wodurch die Nachrichten über die „Operette" und Komödie aus den Jahren vor 1738 nur gelegentlich und fragmentarisch sind. Da die Relationen Hoffmanns nur bis 1739 reichen, versiegt für uns mit diesem Jahre unsere Quelle[1].

Für die Geschichte des Wiener Singspiels sind von Wichtigkeit die Titel der mitgeteilten Komödien und Operetten, aus denen wir mit größter Wahrscheinlichkeit auf den Charakter der betreffenden Stücke schließen können. Neben italienischen Komödien mit Musik und neben deutschen Komödien, an deren Titeln wir die Haupt- und Staatsaktionen nach dem Muster Stranickys erkennen können — z. B. Römische Großmuth, Römische Lucrezia, Grundstein der Stadt Wien, Blutige Hochzeit — sind es Stücke, die augenscheinlich den Zweck haben, zu belustigen, und in denen sich eine parodistische Tendenz schon im Titel kundgibt. Es sind: Die galante Welt; Der aus einer Edelshaut gezogene . . .; Herr von Vergiß mein bald; Madame von Modisausen; Die Seeräuber auf trockenem Lande oder ein zum Edelmann gemachter Besenbinder; Unruhiger Reichtum; Der Baron Zwickel; Advocaten-Geist; Jung ist jung, alt bleibt alt; Der nach allen Maßen der Schelmerey gestopte Herr von Schweinpelz oder die betrogene Liebe, mit Hanswurst; Baron Gugel-hupf; Die durch Liebe besiegte Weltweisheit eines neu-modischen Frauenzimmers; Geheime Ehe bringt ach und wehe; Der auf den Esel erhobene Liebhaber; Die durchläuchtige Schäferin; Politische Cammerjungfer. Unter diesen Titeln, die eine ziemlich deutliche Sprache sprechen, sind von Wichtigkeit die, welche eine Parodie der gesellschaftlichen Verhältnisse andeuten — gewiß unter dem Einfluß des französischen Vaudevilles. Dieser Charakter der Gesellschaftsparodie bleibt dann dem Wiener Singspiel eigen als sein wichtigstes Merkmal.

Ein noch größeres Interesse beanspruchen die Komödien mit Zaubercharakter, denn auch hierin liegt wiederum eines der wichtigsten Merkmale des späteren Wiener Singspiels. Neben Faust[2] sind es namentlich: Musikalische Zaubertrommel; Die lustige Tafel-hexerey; Hexenmeister aus Liebe. Es ist also ersichtlich, daß die Zauberstoffe in Wien schon in den dreißiger Jahren beliebt waren, und wir können hierin wiederum Prehausers und Kurzens Parodie erblicken, diesmal als Parodie des Wiener Bigottismus, der zur Zeit Karls VI. (der Höhepunkt der barocken Gegenreformation und der Herrschaft des Jesuitismus!) eine stille Opposition des freier, weil gesund, empfindenden Volkes erweckte[3]. Auch das verdient Aufmerksamkeit, daß in diesen

[1] Hoffmann kennt zwei Gattungsbezeichnungen: Komödie mit Musik und Operette. Die letztere benutzt er bei den italienischen Stücken, während er die deutschen Komödien mit Musik nennt. Es scheint also, daß Operette bei ihm das italienische Intermezzo, selbständig gespielt, bedeutet, während der „Komödie mit Musik" am geeignetsten der Name „Singspiel" nahe kommt. Diesen Terminus behalte ich auch in diesem Aufsatze bei, schon deswegen, weil das Wort „Operette" heute einen anderen, bestimmten Inhalt hat.

[2] Hoffmann schreibt dem Grafen am 25. Juli 1736: „Die Comoedie vom Faust habe gesehen, welche mir nicht übel gefallen und ist es ein gemischtes weesen von Teutsch und Wällscher sprache, von Brosa und wersen, von reden und singen".

[3] Daß in dieser Zeit die Anfänge der westeuropäischen Aufklärung (Deismus, John Locke, Shaftesbury, Saint-Evremond u. a.) in Wien bekannt waren, beweist selbst Graf Questenberg, der

Zauberstoffen ein Teil den Zauberinstrumenten angehört: Die Zaubertrommel, Platons bewunderungswürdige Baßgeige. Die Beliebtheit solcher Zauberinstrumentenstoffe reicht bis zu Mozarts Zauberflöte und Müllers Zauberzither.

Und hier bringt die Jaroměřicer Quelle einen Beitrag zur Vorgeschichte von Haydns „Der neue krumme Teufel". Im Jahre 1738 wurde die Komödie „Der krumme Teufel" aufgeführt, und zwar zuerst unter dem Titel „Le diable boiteaux" (16. Juli), dann unter dem deutschen Namen „Der krumme Teufel" (5. November)[1]. Dieser Stoff war also schon lange vor Haydn in Wien bekannt, und Jos. Kurz, der den Text für Haydn schrieb, konnte an seinen Vorgänger von 1738 anknüpfen. Es ist übrigens nicht ausgeschlossen, daß dieser „Krumme Teufel" auch von Kurz herrührt, denn Kurz fing gerade in dieser Zeit mit Prehauser in Wien an zu wirken. Daß Kurz, als er für Haydn den Text schrieb, den „Krummen Teufel" von 1738 kannte, beweist der Titel „Der neue krumme Teufel". Haydns Singspiel wächst also direkt aus der Wiener Komödie und dem Singspiel der dreißiger Jahre, woraus die Wichtigkeit dieser Periode umsomehr erhellt.

Was sagt nun unsere Quelle über den Anteil der Musik an diesen Komödien? Über die Musik berichtet Hoffmann dann, wenn er sie von einer Komödie für den Grafen abschreiben läßt. Von Wichtigkeit ist seine Notiz vom 13. Januar 1731, daß der Komponist einer neuen Operette fortwährend Francesco ist. Leider teilt er dessen ganzen Namen nicht mit. Die „Arien-Büchl" wurden regelmäßig gedruckt, und fanden einen solchen Absatz, daß sie gleich ausverkauft waren — woraus die außerordentliche Beliebtheit des Singspiels hervorgeht[2]. Alle diesbezüglichen Notizen über die Musik finden sich im folgenden Repertoirverzeichnis. Es sind nur ganz kurze Anmerkungen, aus denen man leider nichts näheres über den Charakter der Musik erfährt.

Das folgende Repertoirverzeichnis ist nach den Relationen Hoffmanns zusammengestellt. Daß die Nachrichten über die Komödien und Operetten des Kärnthnerthortheaters nur lückenhaft erhalten sind, wurde schon gesagt. Die Titel der einzelnen Stücke (Operetta, Comedie, Hauptaktion, Burlesca) sind natürlich hier treu nach Hoffmann wiedergegeben. Wo Hoffmann die Musik erwähnt, ist dies angemerkt. Oft wiederholt sich in Hoffmanns Eingaben nur der Titel „Operetta" ohne Anführung des Namens. Wo Hoffmann ausdrücklich schreibt, daß nicht gespielt worden ist, ist das hier beibehalten. Dasselbe gilt von den Fällen, wo Hoffmann einzelne Tage überspringt, so daß seine Eingaben dann Lücken aufweisen.

---

diese Geistesströmung auf seiner Reise nach Holland, England und Frankreich erkannte (Hudebni barok, S. 42 f.).

[1] Dieser ursprünglich französische Titel ist bekanntlich dem damals berühmten Roman „Le diable boiteux" von Le Sage entnommen. Pohl (Haydn I, 153) hält es für sicher, daß die erste Theaterbearbeitung des erwähnten Romans die Pariser von 1746 ist. Durch die Jaroměřicer Quelle wird dies berichtigt.

[2] Hoffmann schreibt dem Grafen am 13. Juni 1739: „Wenn ich künftig gedruckte comoedienarie-büchl haben will, so muß ich es gleich, so bald wie nur comoedie wird, nehmen, sonsten keine, oder doch schwerlich, zu bekommen seye gleich wie bey denen operetten, deren eine diese Tage wieder neu produciert worden, betitult: l'inganno tradito dell'amore, wovon ich schon ein büchl gekauft habe".

1730.

17. Sept: Neue Operetta („Stadtoperetta"). Die Musik vom gewissen Francesco[1].
Vor 30. Okt: Neue Operetta. U. A. sang auch „die Capuona"[2].

1731.

20. Jänner: Operetta[3].

1732.

Samstag vor 18. Juni: Neue Operette[4].

1733.

26. Dec: Neue Operette[5].

1735.

Samstag vor 7. Sept: Scipio operetta. Schlechter Erfolg. Dadurch wurde die Saison eröffnet[6].

1736.

24. Juli: Faust, Komoedie mit Musik. (Operette)[7].

1737.

Vor 16. Jänner: Flavio Anicio Olibrio, neue Operette[8].
Vor 14. Sept: La risa di Democrito, neue Operette[9].
19. Okt: La Vittoria di se medesimo, neue Operette[10].
Vor 21. Nov: Advocaten-Geist, mit Arien[11].
Vor 7. Dec: Musicalische Zauber-Trommel, guter Erfolg[12].

---

1 Hoffmanns Relation vom 20. September 1730.
2 Ibid. 30. Okt. 1731.
3 Ibid. 13. Jän. 1731.
4 Ibid. 18. Juni 1732.
5 Ibid. 26. Dez. 1733.
6 Hoffmann an den Grafen am 7. Sept. 1735 im PS.; „die operetta hat Samstag ihren anfang genohmen, und wird Scipio producirt, dem Vernehmen nach soll es schlechte approbation finden".
7 Schon am 18. Juli meldet H., daß in einer Woche eine neue „Operette" gegeben wird. Dieser Faust ist also auch eine „Operette".
8 Hoffmann schreibt am 16. Januar 1737, daß „diese Tage" diese Operetta im Stadttheater aufgeführt wurde. Die Oper „Flavio Anicio Olibrio", Text von Ap. Zeno und Pariati. Die Musik zum ersten Male von Franc. Gasperini in Venedig, 1707 (Wiel, I teatri musicali veneziani S. 54). 1711 wurde in Neapel dieselbe Oper mit Musik von Porpora aufgeführt (Florimo, La scuola musicale di Napoli, IV, 14). 1726 desgleichen mit Musik von Giov. Porta (Wiel, S. 243). 1737 wurde in Wien (Hoftheater) dieselbe Oper mit Musik von Bernasconi aufgeführt (A. Weilen, Zur Wiener Theatergesch. S. 938). Schließlich ist dieser Stoff identisch mit der Oper „La Tirannide debellata", die in Mailand mit der Musik Dunis 1736 aufgeführt wurde (O. G. T. Sonneck, Catalogue of Opera Librettos printed before 1800. Library of Congress, Washington 1914, S. 1075).
9 Hoffmann, Rel. v. 14. Sept. 1737. Das Textbuch dieser „Operette" wird in der Schatzschen Sammlung in Washington aufbewahrt unter dem Titel: „La risa di Democrito, da cantarsi nel Teatro privilegiato da S. M. C. e Cat. in Vienna. Nell' anno 1737, nel mese di settembre. Wien, Joh. P. v. Ghelen". Sonneck (Catalogue S. 939) hält es für sicher, daß die Autoren Minato (Text) und Franc. Ant. Pistocchi (Musik) waren, denn im Jahre 1700 wurde auf dem Wiener Hoftheater die Oper „Le rise di Democrito" derselben Autoren aufgeführt (Weilen, S. 483). Es ist jedoch möglich, daß diese „Operetta" von 1737 eine neue Umarbeitung zu Zwecken des Stadttheaters war.
10 Ibid. 19. Oktober 1737. Die Vorlage dieser „Operette" konnte ich nicht auffinden.
11 Am 21. Nov. 1797 schreibt Hoffmann von der Abschrift der Arien aus „Advocaten-Geist".
12 Am 7. Dez. 1737 schreibt Hoffmann, daß die „Musikalische Zaubertrommel" mit Erfolg wiederholt wurde.

1738[1].

12. Jänner: Operetta.
13. „ : wurde wiederholt.
14. „ : „ „
15. „ : „ „
Vor 18. Jänner: Neue Operetta, gut, aber schwacher Besuch wegen zu großen Frösten[2].
7. April: Jung ist jung, alt bleibt alt, Komoedie.
8. „ : wurde wiederholt.
9. „ : Der gestürzte Phaëton.
11. Mai: Die durch Unbeständigkeit befestigte Treue, Burlesca.
12. „ : wurde wiederholt.
13. „ : Undank ist der Welt ihr Dank.
14. „ : Advocaten-Geist.
15. „ : wurde wiederholt.
16. „ : wurde nicht gespielt.
17. „ : Geheime Ehe bringt ach und wehe.
22. Juni: Babylonischer Thurm, Komoedie mit Musik[3].
23. „ : Der Große Roland.
24. „ : Der aus Edelshaut gezogene ... Neue „Hauptburlesca".
25. „ : wurde wiederholt.
26. „ : „ „
28. „ : „ „
29. „ : „ „
30. „ : Verstörtes Hochzeitsfest mit der schönen Bauerin.
1. Juli: Redende Stumme.
2. „ : Leyer des Orphei.
3. „ : wurde wiederholt.
4. „ : wurde nicht gespielt.
5. „ : Babylonischer Thurm, Komoedie mit Musik.
13. „ : Operetta[4].
14. „ : Der Nachtkönig von Paris.
15. „ : Operetta.
16. „ : Le diable boiteux.
17. „ : Operetta.
18. „ : „
20. „ : „
21. „ : Der Baron Zwickel.
22. „ : Hexenmeister aus Liebe.
23. „ : Advocaten-Geist.

---

[1] Von nun an ist das Repertoir, wenn keine Fußnote beigedruckt ist, aus den wöchentlichen Verzeichnissen, die Hoffmann 1738 und 1739 dem Grafen in seinen Relationen zuschickte, zusammengestellt.

[2] Rel. Hoffmanns v. 18. Januar 1738.

[3] Dies Datum nach Hoffmanns wöchentlichen Verzeichnissen. Diese Komödie wurde aber auch schon eine Woche vorher aufgeführt (also in den Tagen, aus denen kein wöchentliches Verzeichnis erhalten ist), und zwar mit großem Erfolg. Hoffmann referiert darüber dem Grafen am 21. Juni, nennt dabei den ganzen Titel: „Verwirrung der Sprachen bei dem Babylonischen Thurm" und fügt ganz außer sich hinzu: „ist eine ungemeine comoedie".

[4] Am 28. Juni schreibt Hoffmann dem Grafen: „Von Operetten solle auf hiesigen Theatro vor medio July nichts zu sehen seyn". Es wurde also zwischen 3. und 13. Juli eine Pause gemacht.

24. Juli : Operetta.
25. „ : wurde nicht gespielt.
26. „ : Operetta.
3. August: Wunderbare Lampe.
4. „ : wurde wiederholt.
5. „ : Operetta.
6. „ : Wunderbare Lampe.
7. „ : Candace, Operetta[1].
9. „ : wurde wiederholt.
10. „ : Die galante Welt.
11. „ : wiederholt.
12. „ : Candace, Operetta.
13. „ : Die galante Welt.
14. „ : Operetta.
16. „ : „
17. „ : Babylonischer Thurm, Komoedie mit Musik.
18. „ : wiederholt.
19. „ : Der Baron Zwickel.
20. „ : Candace, Operetta.
21. „ : wurde wiederholt.
23. „ : „ „
24. „ : Der aus einer Edelshaut gezogene . . .
25. „ : wurde wiederholt.
26. „ : Candace, Operetta.
27. „ : Undank ist der Welt ihr Dank.
28. „ : Musikalische Zaubertrommel.
30. „ : Der aus einer Edelshaut gezogene . . .
1. September: Der auf den Esel erhobene Liebhaber. Burlesca.
2. „ : Wunderbare Lampe.
3. „ : Die galante Welt.
4. „ : Der aus einer Edelshaut gezogene . . .
6. „ : Die jagende und zankende Liebe, zum erstenmahl.
14. „ : Römische Lucretia.
15. „ : wurde wiederholt.
16. „ : Der Schäfer Endymion, Komoedie mit Arien[2].
17. „ : Venetianische Komoedie, zum erstenmahl.
18. „ : wurde wiederholt,
20. „ : „ „
21. „ : Baron Godolett[3].
22. „ : Neu angekommene Madame von Modisausen.

---

[1] Die Vorlage wäre die Oper „La Candace, o' siano Li veri amici". Musik von Ant. Vivaldi, Mantova 1720 (Sonneck, S. 254).

[2] Die Vorlagen: L' Endimione. Text von Fr. Lemene, Musik von Giov. B. Bonomini, Wien 1706 und 1720 (Wiel, S. 549, 703). In Venedig wurde 1709 L' Endimione aufgeführt, Text von Fr. Mazzari, Musik von Giuf. Boniventi (Wiel, S. 88). Den Text „L' Endimione, serenata" dichtete auch Metastasio 1720. Zeitlich am nächsten steht unserer „Komoedie" „Endimion, musicalische pastoral", Text von Fr. Mazzari, Musik von Ant. Bioni, aufgeführt 1727 in Breslau (Sonneck, S. 434). — Bioni war ein beliebter Komponist in Breslau, der auch in Jaroměřic bekannt war.

[3] Wahrscheinlich eine Bearbeitung der bekannten Oper „Der lächerliche Prinz Jodelet" von Reinh. Keiser (Hamburg 1738).

23. September: Schäfer Endymion, Komödie mit Arien.
24. „ : Babylonischer Thurm, Komoedie mit Arien.
25. „ : wurde wiederholt.
27. „ : Angelica e Medoro, Operetta, zum erstenmahl[1].
5. October: Schäfer Endymion, Komoedie mit Arien.
6. „ : wurde wiederholt.
7. „ : Grundstein der Stadt Wien, Haupt-Action.
8. „ : Operetta.
9. „ : Die galante Welt.
10. „ : wurde nicht gespielt.
11. „ : Operetta.
12. „ : Der aus einer Edelshaut gezogene . . .
13. „ : wurde wiederholt.
14. „ : Operetta.
15. „ : Die Leyer des Orpheus.
16. „ : Operetta.
17. „ : wurde nicht gespielt.
18. „ : Die schweigende Liebe, zum erstenmal, schlechter Erfolg.
26. „ : Liebe und Rache, oder die blutige Hochzeit.
27. „ : Musikalische Zaubertrommel.
28. „ : Schäfer Endymion.
29. „ : Babylonischer Thurm.
30. „ : Der nach allen Classen der Schelmerey gestopte Herr von Schweinpelz, oder die betrogene Liebe, mit Hanswurst. Burlesca. Schlechter Erfolg, wurde nicht einmahl wiederholt.
2. November: Die Freude nach der Betrügniß, Haupt-Action.
3. „ : wurde wiederholt.
4. „ : Schweigende Liebe.
5. „ : Der krumme Teufel.
6. „ : Galante Welt.
7. „ : wurde nicht gespielt.
8. „ : Schäfer Endymion.
9. „ ; wurde wiederholt.
10. „ : Girinta, Operetta, zum erstenmal[2].
11. „ : wurde wiederholt.
12. „ : „ „
13. „ : „ „
14. „ : wurde nicht gespielt.
15. „ : Die Römische Großmuth, Haupt-Action.
16. „ : wurde wiederholt.
17. „ : Operetta.
18. „ : Römische Großmuth.
19. „ : wurde wiederholt.
20. „ : Musikalische Zaubertrommel.
21. „ : wurde nicht gespielt.
22. „ : Neue „Haupt-Burleske".

---

[1] 1720 wurde in Wien „Angelica" von Metastasio-Porpora aufgeführt (Weilen, S. 700).
[2] Die Vorlage konnte ich nicht feststellen.

23. November: Herr von Vergiß mein bald.
24. „ : Operetta.
25. „ : Schäfer Endymion.
26. „ : Schweigende Liebe.
27. „ : Operetta.
28. „ : wurde nicht gespielt.
29. „ : Operetta.
30. „ : Die durchläuchtige Schäfferin, Haupt-Comoedie, mit Arien.
1. Dezember: wurde wiederholt.
2. „ : „ „ „
3. „ : Operetta.
4. „ : Die durchläuchtige Schäfferin.
5. „ : wurde nicht gespielt.
6. „ : Der Schäfer Endymion.

1739.

1. Jänner: Girinta, Operetta.
3. „ : wurde wiederholt.
4. „ : Babylonischer Thurm.
5. „ : wurde wiederholt.
6. „ : Die durchläuchtige Schäferin.
7. „ : Wunderbare Lampe.
8. „ : Schweigende Liebe.
31. März [1]: Gli figliuoli rivali del Padre, Operetta [2].
1. April: L' insulta amorosa, Burlesca [3].
2. „ : Operetta.
4. „ : Die durch Liebe besiegte Weltweisheit eines neumodischen Frauenzimmers, Burlesca.
5. „ : Der verliebte, geliebte und durch sich selbsten trübte Bettler. Zum erstenmahl.
6. „ : wurde wiederholt.
7. „ : Operetta.
8. „ : Die lustige Schüssel- und Tafel-hexerey. Burlesca.
9. „ : Musikalische Zaubertrommel.
10. „ : wurde nicht gespielt.
11. „ : Operetta.
12. „ : Baron Gugel-hupf.
13. „ : wurde wiederholt.
14. „ : Operetta.
15. „ : Es ist nit alles Gold was glänzet, Burlesca.
16. „ : Operetta.
17. „ : wurde nicht gespielt.
18. „ : Die Seeräuber auf trockenem Lande, oder ein zum Edelmann gemachter Besenbinder. Komoedie mit Musik.
19. „ : wurde wiederholt.

[1] Es scheint, daß in der Faschingszeit keine Komödien und Operetten im Kärnthnerthortheater gespielt wurden, denn sowohl im Jahre 1738 als auch 1739 zeigen die Verzeichnisse Hoffmanns von ungefähr Mitte Januar bis Anfang April eine Lücke.

[2] Als Vorlage wäre anzuführen: „Camaide, imperatore della China, o vero Li figliuoli rivali del padre. Dramma per musica" von Lalli-Caldara, Salzburg 1722 (Sonneck, S. 251).

[3] Die Vorlage wurde nicht aufgefunden.

20. April: wurde wiederholt.
22. „ : „ „
23. „ : Operetta.
24. „ : wurde nicht gespielt.
25. „ : Plutons große und bewunderungswürdige Baßgeige. Zum erstenmal. Komoedie mit Musik.
2. Mai: L' amore figlio del merito [1].
Vor 18. Juni: Die Strohschneider, Komoedie mit Musik [2].
Vor 20. Juni: Neue Operetta. Die hierin auftretenden Sänger und Sängerinnen: Mireno, contrasopran: Sra. Pentemora; Solinda, sopr.: Sra. Casparina; Ramige, sopr.: Sig. Angela Romana: Zittane, ten.: Sig. Albuzio; Tivane, sop.: Sra. Catterl; Trasone, baß.: Löhner [3].
Vor 17. Juli: Bajazeth, Operetta [4].
Vor 5. September: Politische Cammerjungfer, Komoedie mit Musik.
Der lachende Weltweise, Komoedie mit Musik.
Spieler, Komoedie [5].
Vor 9. September: Amor medico, ossia Don Chisciotte, Operetta [6].
Vor 14. October: Goldener Apfel, Komoedie mit Musik.
Desperater Dragoner, Komoedie mit Musik [7].
25. October: Anfitrione, Operetta [8].
26. „ : Desperater Dragoner. Komoedie mit Musik.
27. „ : wurde wiederholt.
28. „ : Wunderbare Lampe.
29. „ : Operetta.
31. „ : „
15. November: Das unruhige Reichtum.
16. „ : Schöne Tyrollerin.
17. „ : Anfitrione, Operetta.
18. „ : Das unruhige Reichtum.
19. „ : Operetta. U. A. sang auch die Cuzzoni.
21. „ : Neue Operetta.

---

[1] Keine Vorlage aufgefunden.

[2] Am 18. Juni schickt Hoffmann die Musik zur Komödie „Die Strohschneider".

[3] Hoffmanns Relat. v. 20. Juni 1739. Es ist beachtenswert, daß hier die Kastratenrollen sämtlich mit Frauen besetzt wurden. Es war ein gesunder Zug gegenüber der italienischen Hofoper.

[4] Am 17. Juli sendet Hoffmann „Operetten-büchl" von Bajazeth. Vorlagen zu dieser Operetta: Il Bajazet, Musik von Gasparini, aufgeführt Reggio 1719 (Sonneck, S. 1049); „Baiazette o Tamerlano". Text von B. Sabbumene, Musik von Leon. Leo, aufgeführt Neapel 1722 (Giacomo Leo, Leonardo Leo, S. 50).

[5] Von diesen drei Komödien schreibt Hoffmann am 5. Sept. Ein andrer Titel der „Politischen Cammerjungfer" wird von ihm mitgeteilt: „Die in allen regeln der Politic examinirte Cammerjungfrau" (s. weiter).

[6] Am 9. Sept. schickt Hoffmann „personaggien" dieser Operette als Beilage seiner Relation. Nicht erhalten. Der Stoff zu Don Quijotte war in Wien wohl bekannt. 1719 wurde am dortigen Hoftheater „Don Chisciotti in Sierra Morena" von Zeno und Pariati — Fr. Conti gespielt, 1727 eine neue Bearbeitung: „Don Chisciotti in corte della duchezza" von Pasquini-Caldara (Weilen, S. 690, 794). Der Stoff war übrigens auch anderwärts in dieser Zeit sehr beliebt (Sonneck, S. 397/398).

[7] Am 14. Okt. schreibt Hoffmann, daß er die Musik zu diesen zwei Komödien zu bekommen trachten werde.

[8] Als Vorlagen wären anzuführen: „Anfitrione" von Pariati-Fr. Gasparini, Venedig 1707, und „Amphytrion", ein deutsches „Singspiel", Hamburg 1725 (Sonneck).

Damit enden die regelmäßigen Nachrichten Hoffmanns. Die weiteren sind nur ganz gelegentlich:

1742.

Vor 31. März: Die unruhige Armuth, Komoedie mit Musik.
Masquen-Handel auf dem Fasching zu Wien, Komoedie mit Musik.
Die sieben Brüder, Komoedie mit Musik[1].
Vor 12. Mai: Neue drei Komedien mit Musik.
Vor 1. Jänner 1743: Der Verschwender, Komoedie[2].

1751.

Vor 17. November: Singspiele von Krauß[3].

Die Beziehungen des Jaroměřicer Schloßtheaters zu diesen Wiener Singspielen waren äußerst lebhaft, was schon das Interesse des Grafen beweist, mit dem er sich von Hoffmann über das Stadttheater referieren ließ. Das bezeugt ferner noch mehr der Umstand, daß Hoffmann die Pflicht hatte, Texte der neuen Stücke nach Jaroměřic zu schicken[4]. Belege dafür sind ziemlich häufig. Am 20. September 1730 sandte Hoffmann dem Grafen den Text einer Operette, die am 17. September aufgeführt worden war; am 30. Oktober 1730 den Text einer neuen Operette, desgleichen am 18. Juni 1732, und am 26. Dezember 1733 sogar den Text einer Operette, die erst in einigen Tagen zur Aufführung gelangte. Am 14. Dezember 1737 besorgte Prehauser selbst dem Grafen die Abschrift der „Musikalischen Zaubertrommel". In demselben Jahre bekommt Questenberg von Hoffmann die Texte der Operetten „La vittoria di se medesimo" (19. Oktober), „Flavio Anicio Olibrio" (16. Januar), „Angelica e Medoro" (17. September) und „Babylonischer Turm". Im Jahre 1739 schickt Hoffmann dem Grafen nach Jaroměřic die Texte von „Gli figliuoli rivali del Padre" (1. April), „Baßgeige" (2. Mai), deren Text wiederum Prehauser dem Grafen verschaffte, „Besenbinder", „Bajazeth" (17. Juli), „Lachende Weltweise" (9. September), „Der Spieler" und verspricht die baldige Sendung der Komödie „Die in allen regeln der Politic examinirte Cammerjungfrau" (5. September). 1742 meldet Haymmerle, daß er für den Grafen die Texte der letzten Komödien bekommen hat, läßt für ihn den „Verschwender" abschreiben (vor 1. Januar 1743) und schickt ihm 1751 „Opern, oder vielmehr Komoedien" von Krauß.

Auch darüber haben wir Nachrichten, daß Graf Questenberg die Musik dieser Komödien für sich abschreiben ließ. Am 21. November 1737 berichtet Hoffmann von der Abschrift der Arien aus „Advocaten-Geist", am 30. Juli 1738 desgleichen aus

[1] Am 7. April 1742 schreibt W. T. Haymmerle von der Abschrift der Musik dieser drei Komödien. — Wenzel Franz Haymmerle, „k. k. Hofagent", war Nachfolger Hoffmanns als Sekretär des Grafen in Wien. Hoffmann wurde in den Jahren 1740—44 vom Grafen entlassen. Die Relationen Haymmerles sind noch lückenhafter und bringen überaus spärliche Nachrichten über das künstlerische Leben.

[2] Am 1. Jan. schreibt Haymmerle von der Abschrift der Komödie „Der Verschwender".

[3] Haymmerle schreibt von Krauß' Opern oder vielmehr Komödien, worunter offenbar Singspiele zu verstehen sind. Etwas Näheres fügt er nicht bei.

[4] Hoffmann schreibt dem Grafen am 18. Juli 1736: „und sollte heut über 8 Tag eine neue opereta producieret werden, wovon, wie jederzeit nicht unterlassen werde, die büchl data occasione gehorst. zu übermachen".

dem „Babylonischen Turm". Am 17. September desselben Jahres schickt er nach Jaroměřic die Musik zum „Gestörten Hochzeitsfest". Im April 1739 wurde um die Abschrift der Musik aus „Römischer Großmuth" verhandelt, wobei abermals Prehauser behilflich war[1]. Prehauser besorgte für den Grafen auch die Musik zu der Komödie „Baßgeige", welche samt der Musik zum „Besenbinder" am 5. Juli 1739 von Hoffmann nach Jaroměřic gesandt wurde. Im Oktober 1739 schickt Hoffmann die Musik zu den Komödien „Politische Cammerjungfer", „Lachende Weltweise" und „Der Spieler" und verhandelt um die Musik zum „Goldenen Apfel" und „Desperaten Dragoner"[2]. Auch die Musik zur „Unruhigen Armuth" und zum „Masquen-Handel zu Wien" wurde im April 1742 dem Grafen zugeschickt. Von der Übersendung der Singspiele von Krauß wurde schon gesprochen. Daß der Zweck dieser Sendungen der war, die Komödien und Singspiele auf dem Jaroměřicer Schloßtheater aufführen zu lassen, beweist die Aufführung des „Babylonischen Turms" daselbst im September 1738[3]. Leider ist weder von den Texten, noch von der Musik dieser Komödien und Operetten im Jaroměřicer Schloßarchiv etwas erhalten. Es ist dies umsomehr zu bedauern, als Graf Questenberg in Jaroměřic so ziemlich alle Komödien und Operetten aus Wien sammelte.

Das bisher unbekannte Bild des Wiener Singspiels, das sich auf Grund der Jaroměřicer Quellen ergibt, ist nach der musikhistorischen Seite von zweifacher Bedeutung. Einmal wird hier ersichtlich, daß das Wiener Singspiel, dessen Kenntnis wir bisher aus der Biographie Haydns schöpften, und das seine typischen Merkmale in den Werken Mozarts und den allerdings schon schwachen Singspielen Wenzel Müllers findet, seine Wurzeln in den Gesangs-Komödien und „Operetten" der dreißiger Jahre hat. Die typischen Merkmale, so der starke Zug zur Parodie, die Beliebtheit der Zauberstoffe, konnten wir schon in den Stücken der Zeit Prehausers und Kurzs feststellen. Das Wiener Singspiel war also eine Gattung sui generis, die ihre Entwicklungsbedingungen unabhängig vom norddeutschen Singspiel hatte. Es war hauptsächlich das französische Vaudeville und das italienische Intermezzo, aus denen das Wiener Singspiel seine Kräfte zog. Zweitens — und das hängt mit dem eben Gesagten zusammen — geht das Wiener Singspiel zeitlich dem norddeutschen voraus. Während die erste deutsche Übersetzung der englischen Ballad-Opera „The devil to pay" unter dem Titel „Der Teufel ist los" aus dem Jahre 1743 herrührt, und während Standfuß sein erstes Singspiel „Der Teufel ist los" 1752 schreibt, hat zu dieser Zeit das Wiener Singspiel schon mehrere Jahre seiner Blüte hinter sich[4].

[1] Hoffmann schreibt dem Grafen am 18. April 1739: „die Singstimmen aus der Commoedie von der Römischen Großmuth sollen gar leicht aus den geigenstimmen herausgezogen werden können, dessen ohngeachtet will der Prehauser mir solche durch seinen Copisten abschreiben lassen".

[2] Hoffmann berichtet dem Grafen am 5. Sept. 1739: „Weilen die 3 anverlangten Comoedien guth, so machet der Parten-Schreiber heut schon den anfang mit der, die in allen regeln der Politic examinierten Cammerjungfrau genannt, worzu, und zu deren anderen auch die Musik durch den Copisten zu überkommen trachten werde". — Am 9. Sept. nennt dann Hoffmann die oben angeführten Komödien den Titeln nach. — Am 14. Oktober schreibt er: „die Musik von denen 3 bereits überschikten comoedien habe auch schon durch heutige fuhr übermacht: und werde trachten, auch die von goldenen Apfl und Desperaten Dragoner zu überkommen".

[3] Hudební barok, S. 340/41.

[4] G. Calmus, Die Beggar's opera von Gay und Pepusch, SIMG VIII, 286 ff. — Dieselbe: Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller (1908), S. 2.

Zum Schluß möchte ich noch auf die Wichtigkeit der Forschungen in den Schloßarchiven Österreichs aufmerksam machen, denn ich bin überzeugt, daß auf diesem Wege die Geschichte der Musik vom Ende des 17. bis Ende des 18. Jahrhunderts durch wirkliche Entdeckungen bereichert werden kann.

Franz Schuberts „Sonate" für Klavier, Violine und Violoncell aus dem Jahre 1812[1]

Von

Alfred Orel, Wien

Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik" brachte im Jahre 1839 einen längeren Aufsatz „Aus Franz Schuberts Leben" von Ferdinand Schubert, dem um drei Jahre älteren Bruder des Künstlers. Darin ist ein Verzeichnis derjenigen Kompositionen des verstorbenen Meisters enthalten, deren Autographe sich damals im Besitze des Verfassers der Mitteilungen oder in dem des bekannten Wiener Verlegers Anton Diabelli befanden, bei dem ja viele Werke Schuberts erschienen. Das meiste Interesse beanspruchen in diesem Verzeichnisse die frühen Werke, da so manches derselben als verschollen gilt. Unter den Kompositionen aus dem Jahre 1812 findet sich auch eine „Sonate für Pianoforte Violine und Violoncell", deren Handschrift damals Diabelli besaß. Kreißle von Hellborn, der Verfasser der ersten größeren Biographie Schuberts, beruft sich bei Erwähnung dieser Komposition[2] auf den erwähnten Aufsatz in der „Neuen Zeitschrift für Musik". Von hier zog sich die Nachricht von der Sonate durch die **gesamte Schubertliteratur, ohne daß** irgendwie Näheres über das Werk und sein Schicksal **bekannt geworden wäre**[3]. **Nottebohms heute** vielfach schon überholtes **„Thematisches Verzeichnis der ... Werke von Franz Schubert"** (**Wien, F. Schreiber,** 1874)[4] **führt auf S. 257 unter den damals unveröffentlichten Kompositionen des** Meisters — seither ist die **Gesamtausgabe erschienen — eine „Sonate für Pianoforte** Violine und Viola [!], componiert 1812" an, **worunter aller Wahrscheinlichkeit nach** unser Werk zu verstehen ist. Auch die Gesamtausgabe brachte die **„Sonate" nicht.**

Die Durcharbeit der Handschriften Franz Schuberts, die sich in der Musiksammlung der Wiener Stadtbiblothek befinden[5], führte mich auf ein unter Signatur

[1] Kritischer Eigenbericht zur gleichzeitigen Veröffentlichung des Werkes im „Wiener philharmonischen Verlag", Wien 1923 (N. Ph. V. 402).

[2] Franz Schubert von Dr. Heinrich Kreißle v. Hellborn, Wien, E. Gerolds Sohn 1865. S. 12 und auch S. 614 im Verzeichnis, wo zu entnehmen ist, daß Kreißle das Autograph nicht einsah.

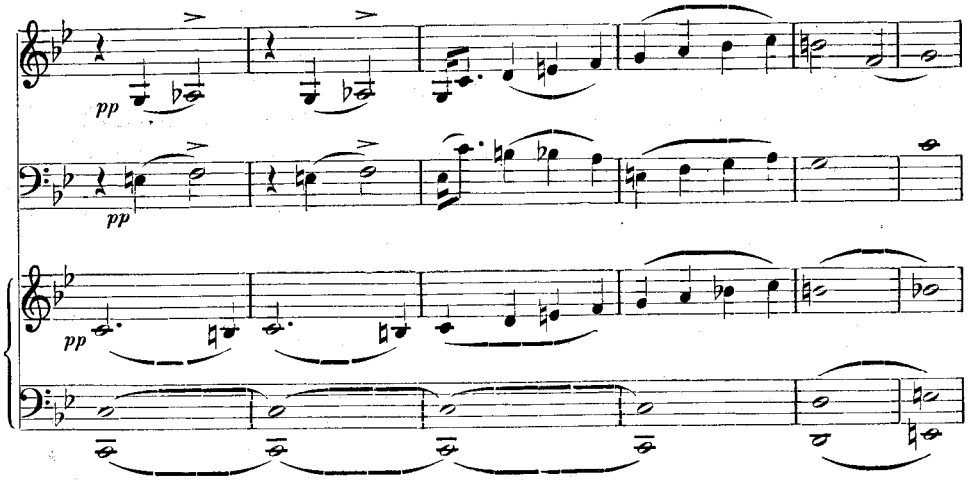
[3] Dies bestätigte mir auch der Schubertforscher Dr. O. E. Deutsch, der in seinen umfangreichen Materialien nur diese beiden Quellen vorfindet.

[4] Ein neues thematisches Verzeichnis bereitet G. Konsky vor.

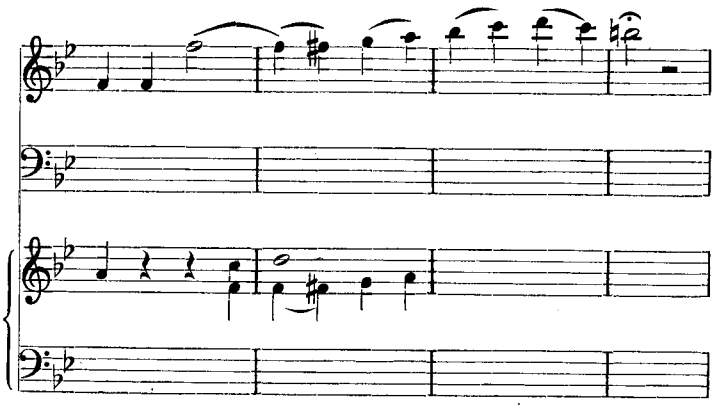
[5] Ungunst der Zeiten verhindert die Veröffentlichung einer größeren Arbeit über den gesamten Bestand unter Publikation aller darunter befindlichen ungedruckten Handschriften, doch ist vielleicht diese kleine Veröffentlichung als Abschlag darauf nicht unwillkommen.

MH 126 verwahrtes Autograph eines Stückes für Klavier, Violine und Violoncell mit der Überschrift „Sonate". Die Datierung am Kopfe: „den 27. July 1812", am Schlusse: „den 28. August 1812" läßt das Werk als die bisher verschollene Sonate erkennen. Die Stadt Wien erwarb die Handschrift durch die testamentarische Verfügung Nicolaus Dumbas († 1900), des bekannten Schubertsammlers, der den größten Teil seiner Schuberthandschriften ihr, einen Teil der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" vermachte. Die Handschriften Dumbas standen den Herausgebern der Gesamtausgabe zur Verfügung; weshalb diese auch im Revisionsberichte[1] nicht erwähnte Komposition von der Aufnahme ausgeschlossen wurde, ist unbekannt. Denn gerade als ein frühestes Klaviertrio kann unsere Sonate wohl Bedeutung für das Erfassen der Entwicklung im Schaffen Schuberts beanspruchen. Die Zwischenstationen des Weges der Handschrift von Diabelli zu Dumba dürften kaum festzustellen sein, vielleicht lohnte sich auch die dafür aufzuwendende Mühe nicht.

Die nicht signierte Handschrift, deren Echtheit bezüglich der Schrift aber außer jedem Zweifel steht, umfaßt im ganzen dreizehn Blatt. Neun davon entfallen auf die Partitur, die auf zwölfzeiligem Notenpapier Querquart geschrieben ist. Je zwei Blatt entfallen auf die Streicherstimmen (zwölfzeilig, Hochquart), die ebenfalls bis auf Überschrift und Tempobezeichnung der Cellostimme von der Hand des Komponisten herrühren. Die Handschrift der Partitur läßt deutlich drei Abschnitte unterscheiden: Bis zum Wiederholungszeichen hat die Schrift einen ganz einheitlichen Duktus. Vom Beginn der Durchführung an, die auf einem neuen Blatt anfängt, kann man klar die Benutzung einer anderen (härteren, vielleicht neuen) Feder beobachten. Eine Pause an dieser Stelle ist also nicht unwahrscheinlich. Dieser zweite Schriftduktus reicht nun zwei Seiten und die letzten hierher gehörigen Takte sind nur mehr skizziert: (anschließend an T. 159 der Endfassung)



[1] Allerdings sind beim Revisionsbericht zu Serie V (Streichquartette) Gründe für eine absichtliche Unvollständigkeit der Gesamtausgabe angeführt.



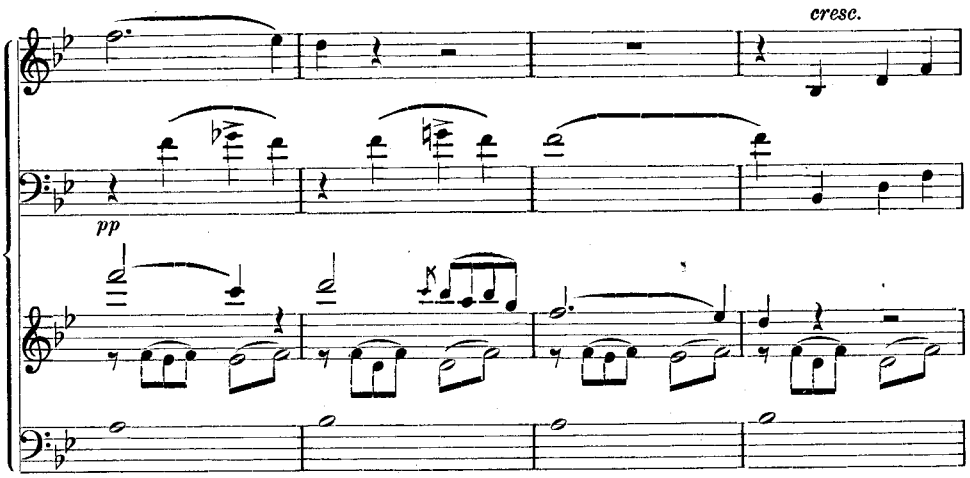
hierbei hatte im ersten und zweiten Takt, sowie im fünften und sechsten die Vl. zuerst die gleichen Noten wie das Klavier, während der komplementäre Rhythmus der Streicher noch der linken Hand des Klaviers zugeteilt war. Vcl. hatte im fünften Takt as. Diese Takte sind nun durchstrichen und es setzt der dritte Abschnitt ein, der wieder einem dem ersten ganz ähnlichen Duktus hat. Hier ist also wohl eine Unterbrechung der Arbeit anzunehmen. Schubert nahm nach einer kürzeren oder längeren Pause die Sonate wieder vor, ließ aber den am Schlusse des zweiten Abschnittes angedeuteten Gedanken fallen und führte das Werk anders fort. Zugleich, oder schon beim Beginne des zweiten Abschnittes scheint er aber das ganze bisher Geschriebene einer Revision unterzogen zu haben, da der erste Abschnitt zahlreiche Bleistiftkorrekturen aufweist, von denen der zweite und dritte Abschnitt ganz frei sind; doch müssen diese Korrekturen bei Niederschrift des dritten Abschnittes schon vorhanden gewesen sein, da sie dort an den dem ersten Teile entsprechenden Stellen schon voll berücksichtigt sind. Nach Fertigstellung der Partitur hat nun Schubert die Stimmen ausgeschrieben und dann noch eine Korrektur vorgenommen, die einzige Bleistiftkorrektur in den Stimmen — sie ist auch in der Partitur nachgetragen —: die Takte 255 f. lauteten noch bei Niederschrift der Stimmen wie T. 96 f. — Ein Grund für diese Änderung ist schwer anzugeben. Die Reprise weicht dadurch von der Exposition ab. Wann diese Korrektur vorgenommen wurde, läßt sich nicht feststellen. Für den gesamten, ihr vorangehenden Teil der Arbeit — im Grunde genommen die vollständige Komposition des Werkes — geben die angeführten Daten der Handschrift die zeitlichen Grenzen.

Die im Wiener philharmonischen Verlage erscheinende Ausgabe des Werkes muß auch praktischen Zwecken dienen, sie bietet unter Festhalten an der Praxis, die ich schon bei der Herausgabe der Ouvertüre Anton Bruckners übte, den authentischen endgültigen Text, während sämtliche Ergänzungen der Handschrift durch Klammern gekennzeichnet sind. Die einzige Abweichung von der Vorlage ist in der Vorbemerkung zur Ausgabe angeführt. Für die Feststellung der Endfassung war vielfach ein Zusammenhalten von Stimmen und Partitur notwendig, an manchen Stellen erwies sich insbesondere hinsichtlich der Vortragszeichen diese genauer, oft wieder jene. Die Cellostimme war überdies vielleicht auch dem technischen Können des Spielers angepaßt, der bei der Aufführung mitwirkte, für die Schubert die Stimmen ausschrieb;

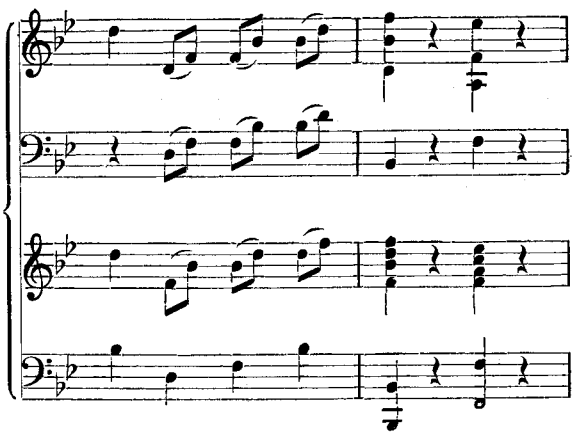
denn die in der Intonation schwierige Stelle bei „R" ist dort durch ein ausgehaltenes kleines c ersetzt. Diese Erwägung ließ mich hier auch an der Fassung der Partitur festhalten. Der Vergleich der Urfassung (vor Vornahme der Bleistiftkorrekturen in der Partitur) wäre im Rahmen der Ausgabe nicht tunlich und auch fehl am Ort gewesen, er möge daher vor allem hier Platz finden. In dieser Urfassung finden sich folgende Abweichungen:

T. 3—6, dann 13—16 Vcl. zuerst Pausen, dann ganz durchgehaltenes f bzw. d.

T. 7—10:



dann erhielten vorerst nur T. 7 und 8 die Endgestalt, T. 10 wurde gestrichen, T. 9 und 11 lauteten:

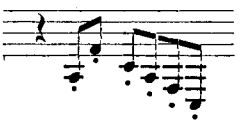


T. 38: die dritte Stimme Austerzung der Oberstimme in Dezimen, Baßton c statt a; analog T. 42.

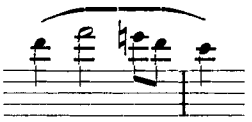
T. 90. Pfte. rechts letztes Viertel e g, T. 91, 1. Achtel d fis. T. 218 letztes Viertel Vl. zwei Achtel: d—e.

Nunmehr seien noch einige Korrekturen erwähnt, die schon während der Partiturniederschrift (also im 1. Abschnitt vor der Bleistiftrevision) vorgenommen wurden:

T. 29 u. 30 lauteten umgekehrt (zuerst tief dann hoch); T. 47: Vl. f Viertelnote, dann Pausen. T. 49—51/1 Vl. eine Oktave höher. T. 50 Vcl. 1. Viertel Pause. T. 55 Vcl. Oktave höher; nach T. 79 war zuerst ein Wiederholungszeichen. T. 80



T. 83 Vl.



T. 85 war Kl. = 84, also Tonikaharmonie; T. 148 Vl.: ; T. 177 f. sollte zuerst die Violine so geführt werden wie die l. H. des Pfte.; T. 224: Vl. 3. und 4. Viertel: e, d.

Die Überschrift „Sonate" läßt die Vermutung Platz greifen, daß Schubert ursprünglich daran dachte, das Werk mehrsätzig zu gestalten. Ob er dies auch tat, kann heute nicht mehr entschieden werden; jedenfalls hat sich aber nur der vorliegende Satz erhalten. Der autographe Zusatz „Fine" am Schlusse der Partitur und das Ausschreiben der Stimmen lassen aber annehmen, daß der Komponist die Sonate in der vorliegenden Gestalt als abgeschlossen betrachtete. Der Abschluß des ersten Satzes eines mehrsätzigen Werkes ist übrigens beim Streichquartett C dur (Ges.-Ausg. Nr. 2) mit „Finis primae partis" bezeichnet[1]. Zu erwähnen wäre noch, daß in der Partitur die Klavierstimme zwischen den beiden Streicherstimmen steht.

Die Komposition der „Sonate" fällt in die Monate Juli und August des Jahres 1812, Schubert war noch als Sängerknabe Zögling des „k. k. Konviktes". Da das Schuljahr, wie aus der Datierung der Zeugnisse[2] hervorgeht, erst im September schloß, ist die Annahme gerechtfertigt, daß der fünfzehnjährige Künstler das Werk im Konvikte schuf. Folgt man den Angaben Ferdinand Schuberts (in dem eingangs angeführten Aufsatze), so kommen als Instrumentalwerke, die der Sonate vorangingen oder bald nach ihr entstanden, in Betracht:

1810. Klavierfantasie zu 4 Hd. (Ges.-Ausg. IX. 30). Autogr.? Abschrift: Ges. d. Mus.-Freunde, Wien.

1811. Quintett-Ouvertüre (**nicht publ. s. Revisionsber.** zu Ges.-Ausg. V. S. 52) Autogr.?

Streichquartett (Ges.-**Ausg. V. 1). Autogr. Stimmen: Stadtbibliothek,** Wien.

Klavierfantasie zu 4 Hd. (Ges.-Ausg. IX. **31). Autogr. preuß. Staats**bibliothek, Berlin.

1812. Quartett-Ouvertüre (nicht publ. s. Revisionsber. zu Ges.-Ausg. V. S. 52) Autogr.?

Ouvertüre f. Orch. in D (Ges.-Ausg. II. 2). Autogr. Stadtbibl. Wien. Datierung am Schlusse 26. 6. 1812.

Sonate f. Pfte. Vln. u. Vcl. Autogr. Stadtbibliothek, Wien. Dat.: 27. 7.—28. 8.

Streichquartett in C (Ges.-Ausg. V. 2). Autogr. Ges. d. Mus.-Frde. (?) Wien. Dat. am Anfang 30. 9. 1812.

---

[1] Vgl. Revisionsbericht der Ges.-Ausg. S. 53.

[2] O. E. Deutsch, Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens u. Schaffens II/1. S. 14/15.

Streichquartett in B (Ges.-Ausg. V. 3). Autogr. Ges. d. Mus.-Frde. Wien. Dat. 19. 9. 1812—21. 2. 1813.

Variationen in Es (?).

Andante f. Klavier (Ges.-Ausg. XI. 9 Autogr. Stadtbibl. Wien). Dat. 9. 9.

1813. Streichquartett C (Ges.-Ausg. V. 4). Autogr. Stadtbibl. Wien. Dat. 3. 3.—7. 3. (5 Tage!)

Streichquartett B (Ges.-Aug. V. 5). Autogr. W. M. Hertz Esqu. Bradford. Dat. 8. 6.—18. 8.

Streichquartett Es (nicht publ.). Autogr. ?

Harmonie-Oktett (Ges.-Ausg. III. 2). Autogr. Stadtbibliothek Wien. August.

Streichquartett D (Ges.-Ausg. V. 6). Autogr. Ges. d. Mus.-Frde. Wien. Dat. 22. 8.— Septemb.

Symphonie in D (Ges.-Ausg. I. 1). Autogr. Ges. d. Mus.-Frde. Wien. Dat. am Schlusse 28. 10.

Klavierfantasie zu 4 Hd. (Ges.-Ausg. IX. 32). Autogr. Stadtbibliothek Wien. Dat. April—10. 6.

3 Menuetten u. Trios f. Orch. Autogr.?

30 Menuette u. Trios f. Klav. (verloren).

Hierzu kommt nach Kreißle:

12 Menuette f. Kl. 1812. Autogr.?

5 Menuette und 6 Deutsche mit Trios f. Streichquart. und 2 Waldhörner. (Ferd. Schubert dat. 1814, doch ist die Identität mit Ges.-Ausg. II. 8, 9 wohl sicher, trotz der fehlenden Hörner.) Aut. Stadtbibliothek Wien. Dat. Nov. 1813.

Franz Schuberts Begräbnisfeier (f. Bläser-Oktett, Ges.-Ausg. III. 3). Autogr. Stadtbibliothek Wien.

Nach Nottebohm:

4 Menuette f. Kl. komp. 20. 11. 1813. Autogr.?

Allenfalls noch:

Die beiden im Supplementbande der Gesamtausgabe veröffentlichten zwei Ouvertüren (in B und D) für Orchester. Die Quelle der dortigen Datierung „Aus frühester Zeit" ist nicht angegeben, insbesondere bei der ersten derselben wäre Näheres sehr erwünscht, da ich in ihr die Ouvertüre zum „Spiegelritter" vermute, dieser aber von Kreißle 1815 angesetzt wird. In der Gesamtausgabe fängt dieses Singspiel Schuberts ohne weitere Anmerkung im Revisionsberichte mit der Introduktion an, das in der Wiener Stadtbibliothek befindliche Autograph (das nach dem Revisionsbericht bei der Gesamtausgabe vorlag) zeigt aber, daß dieser Introduktion noch eine Ouvertüre voranging: Die Introduktion beginnt nämlich auf der zweiten Seite eines Bogens (er trägt die von Schubert herrührende Nummer 12[1]). Auf der ersten Seite dieses Bogens, dem also elf vorangingen, die aber vom übrigen Manuskript getrennt wurden, sind noch fünf Schlußtakte eines Musikstückes, offenbar der Ouvertüre, erhalten. Diese fünf Takte stimmen nun notengetreu, also auch in Instrumentation,

[1] Die Nummerierung der einzelnen Bogen oder Lagen findet sich bei Handschriften Schuberts wiederholt.

Doppelgriffen der Streicher usw. mit den Schlußtakten der Ouvertüre in B aus dem Supplementbande der Gesamtausgabe überein. Nach dem dazugehörigen Revisionsbericht fand sich das Autograph dieser Ouvertüre seinerzeit bei Ch. Malherbe in Paris. Es wäre nun nicht unwichtig zu erfahren, ob nicht bei diesem Autograph eben die fünf Schlußtakte fehlen. Für die Herausgabe könnte nämlich die Ergänzung aus der im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen Abschrift erfolgt sein. Dann wäre meine auf die Übereinstimmung der Schlußtakte gegründete Vermutung wohl als zutreffend anzunehmen.

Von den oben angeführten Werken — die Zusammenstellung erfolgte nach den bekannten Quellen, ohne weitere Forschungen, sie wird daher noch mancherlei Ergänzungen erfahren — können bei einer nur den gröbsten Umriß bietenden Betrachtung der Sonate wohl die Klavierwerke und Menuette ausgeschieden werden, ebenso das erhaltene Fragment des Oktetts. Von den übrigen sind die Quartett- und Quintett-Ouvertüre leider ungedruckt, das Streichquartett in Es erscheint in der Gesamtausgabe nicht erwähnt, es ist daher nicht klar, ob das Werk erhalten ist. Nottebohm, der sich in seinem thematischen Verzeichnis bezüglich der unveröffentlichten Kompositionen wieder — außer auf eigene Aufzeichnungen — auf den wiederholt erwähnten Aufsatz Ferdinand Schuberts beruft, erwähnt nun unter den gedruckten Streichquartetten — die nach der Gesamtausgabe folgendermaßen zu ordnen wären: D, B, g, Es, E, c [Satz], a, d, G — Quartette in D und B, deren erstes auch nach seiner Angabe, die in die Gesamtausgabe übernommen wurde (Rev.-Ber. S. 52) spätestens 1814 anzusetzen ist, deren zweites gleichfalls in dieses Jahr fällt. Vergleicht man mit dem Aufsatz Ferd. Schuberts die Angaben bei den „Unveröffentlichen Kompositionen" S. 257: „3 Quartette in unbestimmten, wechselnden Tonarten componiert 1811 und 1812, 7 Quartette in C, B und Esdur (comp. 1813), in Ddur (komp. 1813 oder 1814) in emoll und Bdur (komp. 1814), in Fdur (komp. 1816)", so findet man die Übereinstimmung bezüglich der Quartette aus dem Jahre 1814 in cmoll und Bdur, ferner bezüglich der Quartette aus dem Jahre 1813, deren letztes Nottebohm nach 1813 oder 1814 verlegt. Es bleiben für die Quartette in unbestimmten Tonarten die von Ferd. Schubert für die Jahre 1811 und 1812 angegebenen übrig, von denen dieser aber die beiden letzten den Tonarten C und B zuweist. Die Berufung auf Ferd. Schubert seitens Nottebohm stützt diese Identitätsvermutung, da diese zwei Quartette sonst bei Nottebohm fehlen würden. Nach den Datierungen in der Gesamtausgabe ist zu vermuten, daß diese drei frühen, von Ferd. Schubert angegebenen Quartette wieder mit denen Serie V Nr. 1, 2, 3 veröffentlichten identisch sind; allerdings läßt sich wieder die Bemerkung des Revisionsberichtes zum ersten dieser Quartette schwer erklären, wo jedoch als Quelle Nottebohm zitiert wird. Trifft diese Identität aber nicht zu, dann müßte Schubert im Jahre 1812 je zwei Streichquartette in C und B geschrieben haben. Es ergibt sich nun:

	Unveröffentlicht				Veröffentlicht	
Nottebohm	1811/12	1813	1813/14	1814	1814	1815
	3 Quart.	C B Es	D	c B	D B	g
Ferd. Schubert	1 + C B	C B Es D		c B	–	
Gesamtausgabe	1 + C B	C B D			D B	g

Und nun scheint es, als ob das von Nottebohm nach „1813 oder 1814" verlegte Quartett mit Ferd. Schuberts viertem aus dem Jahre 1813 identisch wäre, außerdem auch das einerseits als unveröffentlicht angegebene in B dur aus dem Jahre 1814 mit dem unter den veröffentlichten angeführten. Andernfalls hätten wir wieder aus dem Jahre 1814 je zwei Quartette in D und B. Trifft meine Vermutung zu, dann ergäbe sich, daß in der Gesamtausgabe bloß das in Es aus dem Jahre 1813, das in c moll (1814) und F dur (1816) fehlen würden; die autographe Partitur des c moll-Quartetts ist aber nach dem Zusatzbande zur Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde (Wien 1912) in deren Besitz. Leider enthält die Gesamtausgabe keinen Nachweis der Vorlagen für die Streichquartette, von deren Veröffentlichung Abstand genommen wurde. Volle Klarheit könnten also wieder nur genaue Nachforschungen ergeben. Hier sei lediglich dieser Vermutung Raum gegeben.

Eine eingehende Betrachtung unserer Sonate mit einem Eingehen auf stilistische Eigentümlichkeiten würde den Rahmen dieses Berichtes überschreiten — die oben (Anm. 4) erwähnte Arbeit bringt den Versuch einer Stilistik Schuberts —; lediglich ein Moment, das beim Vergleich mit den zeitlich angrenzenden Werken besonders ins Auge fällt, sei erwähnt.

Für die größeren Instrumentalwerke des jungen Schubert ist ein unsicheres Handhaben der von den Wiener Klassikern überkommenen Formen, die dem Knaben gewiß als Vorbilder vorschwebten, kennzeichnend. Noch in späterer Zeit läßt manchmal seine überschäumende melodische Erfindungsgabe die Form unter seinen Händen zerfließen. Für unsere Sonate kommt lediglich die Sonatenform in Frage. Im ersten Streichquartett (ich folge der Nummerierung der Gesamtausgabe) ist die wohl beabsichtigte Sonatenform kaum zu erkennen. Die Durchführung vertritt ein fugierter Teil, eine Art Reprise bringt das Hauptthema, dem ein Seitenthema gar nicht gegenübersteht in der Dominante, was uns noch begegnen wird. Das gefühlsmäßige Empfinden: Themenaufstellung — Verarbeitung — Wiederholung ist also wohl vorhanden, allein es wird gleichsam „nach dem Gehör" gehandhabt. Auch im Schlußsatze dieses Quartetts begegnet wieder ein fugierter Teil mit Engführung, die Reprise beschränkt sich auf ein Anfügen des Hauptthemas an den wieder gebrachten Schluß der Exposition. Von dem charakteristischen harmonischen Wege eines Sonatensatzes ist auch hier nichts zu merken. Gegenüber dem ersten Satze deutet sich allerdings hier schon ein Seitengedanke an. Das nächste zugängliche, hierhergehörige Werk ist die Orchester-Ouvertüre in D, im Juni 1812 vollendet. Sie stellt sich als Versuch in einer Form mit großen Maßen dar. Die Ausdehnung wird durch Themenreichtum bewirkt. Die Exposition enthält vier verschiedene selbständige aneinandergereihte Gedanken. Auf den energischen Anfang folgt ein marschmäßiger neuer Gedanke, darauf zwei verschiedene kantable Themen, deren zweites schon als zum Epilog gehörig aufgefaßt werden kann. Sämtliche Themen stehen in der Haupttonart und führen zum Halbschluß auf der Dominante. Die Durchführung besteht im Wesen aus dem ersten kantablen Gedanken, der in der Variante gebracht wird; die Reprise bringt die ersten drei Gedanken, den zweiten und dritten aber in der Dominanttonart. Der zweite Teil des dritten Gedankens moduliert zur Haupttonart zurück, worauf der Epilog, aber ohne sein Gesangsthema folgt. Die Koda verwendet den zweiten Gedanken. Es tritt also eine thematische Überfülle auf, die ins Breite führt. Modula-

torische Gegensätzlichkeit zwischen Exposition und Reprise ist vorhanden, jedoch in einem zum üblichen umgekehrten Verhältnis. Tonartlicher Gegensatz zwischen Haupt- und Seitenthema fehlt.

Nun ist chronologisch unsere Sonate einzureihen. Hier tritt eine deutliche Trennung von Haupt- und Seitenthema ein. Dieses tritt in der Dominanttonart auf, nachdem das zur Dominanttonart modulierende Hauptthema mit seinen Anhängen in dieser zu einem Ganzschluß gelangt ist. Der Seitensatz tritt nun ohne Verbindung mit dem Vorangehenden als etwas völlig neues auf. In formaler Hinsicht ist also gegenüber den bisher betrachteten Werken deutlich ein Fortschritt zu beobachten. Bezeichnend ist, daß Schubert vor dem Eintritt des Seitenthemas ursprünglich ein Wiederholungszeichen stehen hatte, die Exposition also schon hier abschließen wollte. In der Tat hat das Hauptthema eine ganze Reihe von thematisch selbständigen Anhängen, die immer wieder nicht zum Schlusse führen und sich schon längere Zeit in der Dominanttonart bewegen. Der Abschluß der Exposition ohne das folgende Seitenthema wäre nach dem bisher Beobachteten ganz erklärlich und es muß eben das Empfinden Schuberts, in der Exposition nicht nur zu Dominante modulieren, sondern zwei selbständige, auch tonal gegensätzliche Gedanken bringen zu sollen, als bedeutsamer Fortschritt bezeichnet werden. Das Seitenthema führt zur Haupttonart zurück, worauf der aus dem Hauptthema und einem Teil seiner Anhänge gebildete Epilog einsetzt. Auch die Durchführung scheint klarer ausgeprägt als bisher. Sie greift auf die Einleitungsakkorde zurück, bewegt sich durchaus in Molltonarten, zieht trotz ihrer Kürze Teile des Haupt- und Seitensatzes heran, führt zum Halbschluß auf der Wechseldominante. Die noch weiter weg modulierende Fortsetzung streich Schubert weg und nach einer Generalpause setzt mit dem Hauptthema in der Dominante die Reprise ein. Diese ist aber durchaus nicht genau; das Hauptthema erfährt Erweiterungen, die Anhänge werden in ihrer Reihenfolge geändert, so daß man fast von einem Mittelding zwischen Reprise und Durchführung sprechen könnte; denn mit dem Begriff der Durchführung ist in dieser Schaffensperiode Schuberts nicht die Vorstellung motivischen Verarbeitens zu verbinden. Nun bleibt aber das Hauptthema in der Dominanttonart, in der es einsetzte, und gelangt wie in der Exposition zum Schlusse auf deren Tonika. Das Seitenthema tritt nun in der Haupttonart auf, bleibt in derselben, führt wieder zu ihrer Dominante, worauf auf gleiche Art, wie in der Exposition der Epilog aus dem Hauptthema und seinen Anhängen gebildet wird, jedoch in anderer Verwendung und Anordnung. Die Anlage des ganzen Satzes zeigt durch die tonal und auch gegensätzliche Gestaltung der einzelnen Teile ein gegen früher viel konziseres und klareres Bild.

In den Streichquartetten ringt Schubert vorerst anscheinend mit anderen kompositionstechnischen Problemen und erst in dem Nr. 5 scheint er auf diesem Kompositionsgebiet die formale Gestaltungskraft erreicht zu haben, die sich trotz mancher Unebenheiten in der „Sonate" aus dem Jahre 1812 kundtut. Die Streichquartette zeigen, wie schon die Einfügungen der Fugati dartun, das Streben Schuberts, die einzelnen Instrumente möglichst selbständig u. gleichberechtigt zu gestalten; in ihnen tritt im Gegensatz zu unserer Sonate und der Ouvertüre in dieser Zeit ein Streben nach thematischer Beschränkung zutage, wie z. B. deutlich der erste Satz des Quartetts Nr. 2 zeigt, dessen motivisch übrigens auch mit dem Hauptthema verwandter Seiten-

satzgedanke nur in der Exposition vorübergehend auftaucht (in der SD!), dann aber gänzlich verschwindet. Das Klaviertrio war keine satztechnisch so strenge Form wie das Streichquartett; Schubert sah hier in seinen Vorbildern die formale Anlage viel deutlicher als in den Streichquartetten, wo ihm das oben erwähnte Problem als wichtigstes und charakteristisches erschien. Auch die Ouvertüre galt ihm anscheinend nicht als Schauplatz motivischer Arbeit, sondern als Herrschaftsgebiet der geschlossenen Melodie. Man könnte bei diesen Frühwerken Schuberts von einem Gegensatz zwischen motivischer Arbeit in den Streichquartetten — wobei auch dies cum grano salis zu verstehen ist — und thematischer, d. h. Arbeit mit Melodien (Themen als Ganzes) in der Ouvertüre und unserer Sonate sprechen. Er sieht anscheinend die Hauptsache bei der einen Kompositionsgattung im Vertikalen, in der gleichzeitigen selbständigen Stimmführnng, bei der anderen im Horizontalen, in der architektonischen Gliederung des Ganzen durch Aufeinanderfolge und Beziehung der einzelnen Teile. Und darin mag vielleicht die Bedeutung der Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncell aus dem Jahre 1812 für uns gelegen sein, daß sie einerseits im Vergleiche mit den gleichzeitigen Streichquartetten, andererseits mit der unmittelbar vorangehenden Ouvertüre durch ihre formale Gestaltung einen durchaus nicht nebensächlichen Beitrag zur Erkenntnis der Entwicklung im Schaffen Schuberts bildet. Die formale Unklarheit der ersten Streichquartette wird durch die Kenntnis der gleichzeitigen, formal weit durchgebildeteren „Sonate" in neues Licht gerückt.

Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde

Ein Versuch

Von

Ernst Bücken und Paul Mies, Köln

In der Einleitung seines Buches „Der Stil in der Musik", das die Stilkunde in seinen Brennpunkt der Musikforschung gestellt hat, betont Guido Adler ausdrücklich, daß die musikwissenschaftliche Forschung noch nicht den Bruchteil der leitenden Prinzipien der Stilkunde kennt. Wenn nun auch der zweite Teil des Adlerschen Werkes, das eine weitgehende Klarheit über diese leitenden Prinzipien und über die Methoden der Stilforschung bringen dürfte, immer noch aussteht, so hat diese Disziplin immerhin eine solche Bedeutung erlangt, daß es geboten erscheint, ihre Ergebnisse einer kritischen Wertung nach der methodischen Seite hin zu unterziehen. Dabei ist dann die erste sich ergebende Frage, ob und inwieweit diese Einzelforschungen etwa von einer gemeinsamen Erfassung des Stilproblems ausgegangen sind, zu verneinen. Denn man ist nur selten zu einer einheitlichen Auffassung gelangt, ob ein Werk als stilvoll oder stillos zu gelten habe, besonders aber, welches Moment den Stilcharakter bedinge. So hielt R. Wagner aus seiner Idee des allgemeinsamen Kunstwerkes heraus die neunte Sinfonie Beethovens für eine neue, die sinfonische Entwicklung abschließende und krönende Stilform, trotzdem Beethovens Skizzen zu einer zehnten Sinfonie, sowie die spätere Entwicklung, die Ausnahmestellung des Werkes deutlich machen. Schweitzer faßt als wesentliches Stilmoment des Bachschen Gesamtschaffens die Bildhaftigkeit und die den Ausdruck gestenhaft veranschaulichende Plastik auf, und hat sich trotz des in manchem richtigen Grundgedankens durch diese einseitige Hervorhebung heftigen Widerspruch gefallen lassen müssen. Der Grund aller dieser Unstimmigkeiten über das Stilproblem liegt offenbar darin, daß es bislang noch nicht gelungen ist, das Wesen des Stils kurz zu charakterisieren und dadurch die Stilforschung auf eine sichere Basis zu stellen. Dabei nützen allgemeine Definitionen, wie sie die ältere Ästhetik gibt, mit ihren möglichst allumfassenden Attributen und ihren von obenher genommenen Klassifikationen, wie schöner, erhabener, galanter, Kammerstil usw., nichts. Auch sie geben keine Kriterien für die objektive Feststellung des Stils.

Die moderne musikwissenschaftliche Stilforschung fußte bisher auf den Methoden Kretzschmars und Riemanns. Der „Affektenlehre" Kretzschmars steht die absolute Formalistik der letzten Riemannschen Analysenwerke gegenüber. Die beiden geistvoll erdachten Deutungsmethoden führten zum Teil schon bei ihren Schöpfern zu Einseitigkeiten und Übertreibungen. Riemanns[1] Satz: „Meine ... Methode der Taktzählung, die Lehre von dem verschiedenen Gewicht der Takte, von der Umdeutung schwerer Takte zu leichten, von der Ellision leichter Takte bedeutet eine wirkliche

[1] Große Kompositionslehre Bd. 1, S. 425.

Zurückführung alles musikalischen Gestaltens auf die Normalgrundlage des durchaus symmetrisch aufgebauten achttaktigen Satzes", zeigt, wie ein nur der Volksmusik und der sogenannten Klassik eigenes Stilmerkmal unbedenklich der gesamten Musik gewaltsam aufgezwungen wird. Dadurch liegt die Gefahr der Verwischung von Stilelementen und der Stilgrenzen nahe. E. Kurths von psychologischen Voraussetzungen ausgehender Erkenntnisweg führte zu einer der obigen ähnlichen Formulierung dieses Gegensatzes[1]: „Nicht alle melodische Bewegung erformt sich nach metrischem Ebenmaß und aus rhythmischem Grundempfinden; dies ist nur in einem beschränkten Ausschnitt der Musikentwicklung der Fall". (Kurth meint die Wiener Klassiker.)

Legte Riemann schon dem organischen Gefüge des Kunstwerks Fesseln an, so ist auch bei der Hermeneutik Kretzschmars eine zu subjektive und zu enge Deutung des Inhalts und Ausdrucks kaum zu umgehen. Die geschichtliche Entwicklung der Hermeneutik mit dem fortwährenden Aufeinanderprallen gegenseitiger Auffassungen selbst beim kleinsten musikalischen Gebilde[2], ihre starken Exkursionen ins Poetische und ihre schließliche Ausartung in die „Musikführerweis" zeigen das deutlich. Es muß also ein Weg gefunden werden, der unter möglichster Ausschaltung subjektiver Wertung in das Leben der Kunstwerke einführt, auf Grund objektiver Kriterien ihre Eigentümlichkeiten untersucht und deren Gesamtheit zusammenstellt. Demgemäß setzen wir fest:

Stilmoment ist jede konstant auftretende musikalische Formung, d. h. kehren in einem Einzelwerk, im Gesamtschaffen eines Komponisten oder einer Zeit rhythmische, melodische, harmonische Gebilde, Ausdrucksformungen oder Formbildungen immer wieder, so liegt ein Stilmoment vor. Stil ist die Summe aller Stilmomente. Dadurch ist allerdings dem Worte stilvoll der ihm in der psychologischen Kunstbetrachtung anhaftende Wertcharakter genommen. Das Stilvoll-Sein allein erhebt das Werk nicht in eine höhere Sphäre, vielmehr kann selbst der Gassenhauer seine konstanten Faktoren zeigen und dadurch zum stilvollen Kunstwerk seiner — allerdings bescheidenen — Art werden. Dafür aber hat die obige Definition den Vorteil, daß diese konstanten Faktoren dem Kunstwerk eigen und der Willkür des Untersuchenden entrückt sind. Soweit irgend möglich, scheint hiermit eine objektive Festlegung erreichbar, so daß der Stilforschung eine gesicherte Basis dargeboten ist.

Das mehrfache Auftreten gleicher Bildungen ist auch von der bisherigen Forschung zum Anlaß genommen worden, von stilistischen Eigentümlichkeiten, Stilen und Stilkreuzungen zu reden. Manchmal genügten schon gleiche Melodiebruchstücke in Werken zweier Künstler, um darin stilistische Einwirkung des einen auf den andern zu entdecken und von Stilverwandtschaft zu sprechen. Und wie häufig mag es sich dabei doch höchstens um Reminiszenzen handeln. Zudem werden die Aussagen über den Stil an einer immerhin verhältnismäßig geringen, dem Zufall überlassenen Anzahl von Einzelfällen gewonnen, ohne daß versucht wird, eine vollständige Übersicht über das Auftreten des besprochenen Stilmomentes innerhalb des betrachteten

[1] E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, S. 23.

[2] Z. B. die Kontroverse Riemann-Kretzschmar über das Thema der ersten Fuge des wohltemperierten Klaviers. Kretzschmar, Ges. Aufs. II, S. 187 u. 282; Riemann, Katechismus der Musikästhetik S. IV.

Gebietes zu erhalten. Über den gmoll-Charakter bei Mozart, den Ausdruck des cmoll und Asdur bei Beethoven ist schon vieles und darunter Geistreiches gesagt worden, — aber eine vollständige Untersuchung des Problems ist noch nicht versucht worden. Diese hätte auszugehen von einer vergleichenden Zusammenstellung aller gmoll-Stücke Mozarts, wobei zur einwandfreien Festlegung des Ausdrucks die Vokalmusik als Grundlage zu dienen hat. Bei Beethoven liegt die letztere Möglichkeit nicht in gleichem Umfange vor; die Feststellung wird hier über die eigenen Grenzen bis zu Phil. Em. Bach, ja selbst Joh. Seb. Bach und dem Ausdruckscharakter ihrer cmoll-Stücke zurückgehen müssen. Diese Beispiele zeigen, daß die Festlegung eines Stilmoments eine zusammenfassende Sichtung nach Art einer Statistik erfordert[1]; je vollständiger diese Statistik ist, desto schärfer wird sich das Stilmoment aus der Verkettung des Ganzen herauslösen und dann seine zeitliche Begrenzung feststellen lassen.

Der Weg von dem Ahnen des Stilmoments bis zu seinem vollen Erkennen ist so gegeben, aber seine Durchführung wird sich, wie schon das oben angeführte Beethovensche Beispiel zeigt, in den meisten Fällen wegen des Zusammenwirkens so vieler nicht ohne weiteres trennbarer Faktoren sehr schwierig gestalten. Aufgabe ist nun, die Einzelwirkung jedes Faktors auszusondern und damit das Stilmoment herauszuarbeiten. Im musikalischen Kunstwerk wirken fortwährend Rhythmik, Melodik, Harmonik, Dynamik, Kleinform-Großform, Klangfarbe, Text, gegebenenfalls Kenntnis von Überschrift, Programm oder besondere Absichten des Tonkünstlers vereint. Dabei muß es fast als ausgeschlossen erscheinen, die einzelnen Stilelemente als solche zu erkennen. Hier erweist sich eine dem naturwissenschaftlichen Experiment nachgebildete Methode als richtunggebend. Das Experiment beruht auf der planmäßigen Variierung einzelner Elemente des untersuchten Geschehens, indem die Wirkung möglichst vieler anderer, die man für die ganzen Versuchsreihen konstant hält, ausgeschieden wird. So muß auch die musikalische Stilforschung vorgehen. Sie kann sich allerdings experimentell nicht das Objekt ihrer Untersuchungen schaffen, denn das sind die Kunstwerke selbst. Sie kann aber wohl in der musikalischen Literatur diejenigen Fälle aufsuchen, die den Versuchsreihen analog sind. Gerade die bedeutendsten bisherigen stilkundlichen Forschungen lassen ähnliche Gesichtspunkte erkennen. Am schärfsten zeigen dies die Heußschen Untersuchungen über das Strophenlied[2], wo alle musikalischen Faktoren erhalten bleiben und nur der Text wechselt. Der vielfache Widerspruch, den diese Untersuchungen gefunden haben, liegt darin begründet, daß es bei der Festhaltung aller musikalischen Faktoren doch schwierig ist, die Reichweite des einzelnen zu erkennen. Gustav Beckings Arbeit[3] greift als konstantes Element das Thema der von Beethoven mit „Scherzo" bezeichneten Sätze heraus, und es gelingt ihm so, zu zeigen, daß der Name Scherzo nicht eine formale Norm bedeutet, sondern sich aus den Stilmomenten des Themas notwendig ergibt. Auch die bedeutenden Arbeiten E. Kurths[4] haben, soweit sie stilkritische Betrachtungen sind, in der

[1] Einen ähnlichen Vergleich braucht H. Wetzel, Zur Harmonik bei Brahms. Die Musik, Jahrg. 12, H. 1, S. 22.

[2] Bericht des Kongresses f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1914, S. 444 ff. und Haydns Kaiserhymne ZfM I, H. 1.

[3] Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema, 1921.

[4] Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 1917; Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, 1920.

Beschäftigung mit dem Werke eines Komponisten oder einer Zeit die bleibenden Faktoren. Das genügt aber nicht, um wirklich die Bedeutung der einzelnen musikalischen Formungen oder Stilmomente scharf zu umreißen. Dagegen ist es Kurths Verdienst, daß er erstmalig allgemeine Stilprinzipien und Formungstendenzen der von ihm untersuchten Künstler und Zeiten, wie den Gegensatz von linearer und rhythmisch-melodischer Struktur, die Bedeutung der Alteration für die romantische Harmonik und die ihr zu Grunde liegende Energetik klar erkannt und formuliert hat. Konstante Zeitperioden, bzw. gemeinsame Eigenschaften zweier liegen zu Grunde u. a. den Arbeiten von Fischer[1], Gal[2], Jalowetz[3].

Aber die musikalische Literatur bietet Beispiele genug, in denen eine viel größere Anzahl musikalischer Faktoren erhalten bleibt, und so nur das Verhalten der übrigen untersucht zu werden braucht. Die Dissertation von Eug. Becker[4] untersucht die Eigentümlichkeiten des melodisch-rhythmischen Verlaufes in Liedern gleichen Klanggeschlechts, bleibt aber dabei nicht bei den Werken eines Komponisten stehen, sondern erschwert sich die Arbeit selbst durch Vermischung so verschiedenartiger Charaktere wie Schubert, Schumann und Franz. Fr. Dubitzki versucht in seiner Abhandlung: „Der Charakter der Akkorde bei Wagner"[5] den Ausdruckswert einzelner Akkorde festzustellen; bei der großen Anzahl der Akkorde wäre die Verengerung des Problems auf einige wenige der Untersuchung förderlicher gewesen, über die dann ein weit sichreres Resultat sich ergeben hätte. Unter den älteren Arbeiten hat eine sehr weitgehende Isolierung eines musikalischen Faktors Emil Naumann[6] erreicht, indem die Zeit — die klassische Fugenzeit — und die Stelle des Auftretens — nämlich das Thema in der Fuge — konstant bleiben. Dabei fällt die Harmonik heraus und es bleiben nur Melodik und Rhythmik als Untersuchungsobjekte übrig, deren gesetzmäßigen Aufbau er in einer großen Anzahl von Beispielen nachweist. Die Arbeiten über die musikalische Vertonung der Frage von Paul Mies[7] setzen sich zum Ziel, unter Konstanthaltung des Ausdrucks — nämlich der Spannung der Frage — dann der Zeit oder des Komponisten — gregorianischer Choral, Bach, 17. und 18. Jahrhundert und der Großform — im wesentlichen des Rezitativs — eine möglichst vollständige Übersicht der dann auftretenden Harmonik und Melodik zu gewinnen. Aus diesen Untersuchungen ergibt sich z. B., daß der phrygische Schluß mit aufsteigender melodischer Linie ein Charakteristikum für die Fragespannung im 17. und 18. Jahrhundert, d. h. ein Stilmoment in der Vokalmusik dieser Zeit ist. Wie das gleiche — der phrygische Schluß — mit veränderter Ausdrucksbedeutung dann zum Stilmoment eines einzelnen Werkes werden kann, zeigen die Untersuchungen über Pfitzners Palestrina[8].

[1] Zur Entwicklungsgesch. d. Wiener klass. Stils, Stud. z. Musikwiss. Bd. 3.

[2] Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven, ebenda Bd. 4.

[3] Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn u. Phil. Em. Bach, SIMG XII, S. 417.

[4] Die Bedeutung v. Dur und Moll f. d. musikalischen Ausdruck. Würzburg 1910.

[5] ZIMG 1913, H. 6—8.

[6] Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stilgesetzes im Aufbau des klassisch. Fugenthemas, 1878.

[7] Über einige spezielle Ausdrucksformen im gregor. Choral, Gregoriusblatt 1920, Nr. 5 u. 6; die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten, Bachjahrbuch 1920; über die Behandlung der Frage im 17. u. 18. Jahrh., ZfM IV, S. 286ff.

[8] Derselbe, Der phrygische Schluß in Pfitzners Palestrina. Gregoriusblatt 1922, H. 2/3.

E. Bückens Arbeit über den „Heroischen Stil in Oper und Musikdrama“[1] greift aus der Entwicklung der Oper und des musikalischen Dramas das Heroische als Ausdruckskonstante heraus, stellt diesem aber als weitere Konstanten an die Seite einmal jeweils die Zeit, einen bestimmten Komponisten oder einen Kreis von solchen (z. B. die Schule der Pariser Conservatoire-Professoren zu Ende des 18. Jahrhunderts u. a.) und die Großform — Oper und verengernd vorzugsweise Arie und Akkompagnato — Rezitativ. So ergeben sich die musikalischen Erformungen des heroischen Ausdrucks, die dann als Stilmomente des heroischen Stils zu gelten haben, und die so den bisher vagen Begriff der heroischen Oper fundamentieren. Auf Grund dieser Untersuchungsmethode ist sogar die Festlegung eines besonderen heroisch-musikdramatischen Stils möglich, der sich vorzugsweise auch dadurch charakterisiert, daß sich in ihm die heroischen Stilmomente leitmotivisch hindurchziehen.

Die vorher angeführten Arbeiten bedeuten erst eine Herausarbeitung weniger elementarer Stilmomente und sind so ein bescheidener Anfang einer ungeheueren im Bereich der musikalischen Stilkritik zu leistenden Tätigkeit. Zwei Bedingungen sind es, die vorläufig jeder derartigen Arbeit zu Grunde liegen müssen. Erstens: Die Isolierung möglichst eines Faktors zum Zweck seiner Untersuchung. Zweitens: Eine möglichst vollständige Übersicht über das Auftreten dieses Faktors im betrachteten Umkreis. Das untersuchte Stilmoment muß dabei auch noch möglichst einfach sein, und erst wenn eine große Anzahl solcher Momente für einzelne Meister, Zeiten und Gattungen festgelegt sind, kann an die Aufstellung von objektiv fundierten Stilen gedacht werden. Während bislang Begriffe wie Barock-, klassischer, romantischer Stil von der Musik im wesentlichen übernommen worden sind in Anlehnung an von der Literaturgeschichte und Kunstwissenschaft gewonnene ästhetische und zeitliche Bestimmungen, muß die Musikwissenschaft dazu schreiten, in und aus ihrem eigenen Gebiete die Stilmomente zu sondern, und aus ihnen sich ihre eigenen musikalischen Stile zusammenzusetzen. Dann erst wird ein Vergleich der gleichzeitigen Stilmomente in den verschiedenen Künsten wirklich sichere Resultate für eine vergleichende Kunstwissenschaft liefern. So wird sich vielleicht zeigen, daß die Synthese so heterogener Erscheinungen, wie der Haydnschen humorvollen Gemütlichkeit, der Mozartschen Kantabilität und der Transzendenz des späteren Beethoven zu dem Oberbegriff des klassischen Stils überhaupt keine objektive Grundlage hat. Und auf Grund solcher musikalischen Stilmomente wird es sich vielleicht dann entscheiden lassen, ob Beethoven nicht vielmehr — wie heute zwar schon häufig, aber meist gefühlsmäßig gesagt wird — mit seinem Schwerpunkt der Romantik zugehört. Sicherlich werden sich dann objektive Kriterien dafür ergeben, wie jeder Stil zunächst noch Stilmomente des vorhergehenden beibehält und unter langsamer Abstoßung derselben und Ausbildung neuer (seiner ihm eigentümlichen) zu seiner völligen Reife (Stilhöhe) ansteigt. Dann können die Grenzen der Stile und in den Stilen (Stilanstieg –Stilhöhe–Stilabstieg) auf Grund der angegebenen Stilmomente objektiv festgestellt werden.

Vergleicht man etwa die in den Arbeiten von Becking und Naumann einerseits und von Mies und Bücken andrerseits aufgefundenen Stilmomente, so ist ein deut-

[1] Habilitationsschrift, 1920 (Msk.).

licher Unterschied bemerkbar: Die ersteren zeigen das konstante Auftreten irgend einer musikalischen Formung, die zweiten dagegen ergeben solche konstanten Formungen, die außerdem noch mit einem konstanten Ausdruck verknüpft sind. So ist im Rezitativ Bachs der phrygische Schluß mit aufsteigender Melodie eine immer mit der Frage verknüpfte Stilform. Ebenso wird in der heroischen Oper der Gluckschule das chromatische Leitermotiv, das bis dahin mit dem gegenteiligen Ausdruck verbunden war, zur Stilform des Heroischen. Wir wollen solche mit konstantem Ausdruck verbundene Stilformen Ausdrucksstilformen nennen[1]. Die Grundlagen zur Auffindung von Ausdrucksstilformen kann im wesentlichen nur die Vokalmusik, in Einzelfällen auch eine die Absichten des Komponisten festlegende Instrumentalmusik (Programmusik und poetisierende Musik) bilden. Nimmt man den Ausdruck als primär festliegend („das Heroische", „die Frage"), so ergibt sich, ob mit ihm eine Stilform verbunden ist oder nicht. Sind einmal für einen Stil Ausdrucksstilformen gefunden, so läßt sich für andre Untersuchungen der methodische Weg umkehren. Man nimmt jetzt die betreffende Stilform als Primär-konstantes, stellt fest, ob sie auch jetzt noch Stilform ist, ob sie auch hier noch mit einem konstanten Ausdruck verbunden ist und ob gegebenenfalls dieser Ausdruck der gleiche geblieben ist oder gewechselt hat. So sind die Durdreiklangsthematik und eine scharf umgrenzte, diatonisch absteigende Melodielinie durch Jahrhunderte hindurch an den heroischen Ausdruck gebunden, also deren Ausdrucksstilform, während das chromatische Leitermotiv als heroische Ausdrucksform nur der Gluckschule und der an sie angeschlossenen französischen Revolutionsdramatik eigen ist. Der phrygische Schluß ist Ausdrucksstilform für die Frage bei Bach und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. Mit Gluck verliert er seine Bedeutung als Stilform überhaupt. In Pfitzners Palestrina lebt er als Stilform eines einzelnen Werkes auf und wird Ausdrucksform gewisser Charakterseiten Palestrinas.

Bei allen derartigen Untersuchungen ist wesentlich, daß die Ergebnisse sich herleiten aus einer großen Menge von Beispielen. Ein vielleicht an sich richtiges Gefühl, das sich nur auf wenige Einzelfälle stützt, darf nicht genügen, einer musikalischen Formung den Charakter eines Stilmoments oder einer Ausdrucksstilform zu geben. Auch die Gefahr, der Musik ohne weiteres den Ausdruck des Textes zu unterschieben, wird durch eine große Reihe gleichgerichteter Beispiele vermieden.

Aufgefundene Ausdrucksstilformen geben dann weiterhin die bisher noch nicht vorliegenden objektiven Grundlagen einer Hermeneutik der Instrumentalmusik. Denn wenn die Vokalmusik eines Komponisten oder einer Epoche eine Ausdrucksstilform ergab, dann ist selbstverständlich, daß in der entsprechenden Instrumentalmusik das Auftreten dieser Stilform mit demselben Ausdruck verknüpft ist. Und so erst wird eine von den willkürlichen Zutaten des Erklärers befreite Deutung der Instrumentalmusik möglich werden. Auch die Stilkritik kann von hier aus objektive Grundlagen empfangen. Übereinstimmende Stilmomente werden zu Kriterien für die Zuweisung anonymer Kompositionen und für die Unterscheidung von Doppel-

[1] Diese Definition legt objektiv fest, was schon die Ethoslehre, die Figurenlehre und eingehender die Affektenlehre anstrebte. Scherings „Affektsprachformel" (ZfM I, S. 305) und die „Ausdrucksformen" bei Mies sind mit dem obigen Begriff identisch.

meistern[1]. Ein weiteres hierhin gehörendes Problem bietet der Vergleich mehrerer Kompositionen desselben Textes. Wichtige Momente, besonders des Persönlichkeits- und Zeitstils lassen sich auf dieser Grundlage gewinnen, wie mehrere schon vorliegende Arbeiten zeigen[2]. So wird es auch möglich, einen nicht lediglich auf subjektiver Schätzung beruhenden Wertmesser zu gewinnen für das Verhältnis von Text und Musik. Daß aus solchen Feststellungen auch Musiklehre und Musikkritik Gewinn ziehen können, ist ohne weiteres klar. Ebenfalls für die Übersetzungen aus fremden Sprachen können die Ergebnisse der exakten Stilkunde von großer Bedeutung werden. Nach Feststellung der Stilmomente und Ausdrucksstilformen eines Kunstwerks wird es nämlich dann möglich, auch im übersetzten Text den richtigen Ausdruck der musikalischen Phrase zu wahren. Dann werden solche Ungeheuerlichkeiten unmöglich, wie die nachträgliche Unterlegung des Goetheschen Originaltextes unter die auf einen ursprünglich französischen Text komponierte Gounodsche Melodie des bekannten Mignonliedes: Denn wo beispielsweise der französische Text eine Frage aufweist, die der Komponist in der Musik deutlich ausdrückt, hat der deutsche Text an gleicher Stelle einen Punkt und ähnliches. So entstellt die falsche Übersetzung die stilistische Einheit des Originals und schwächt naturgemäß seine Wirkung.

So wird es dereinst möglich sein, wenn eifriges Zusammenarbeiten viele Stilmomente aller Art aufgewiesen hat, aus diesen Persönlichkeitsstile, Zeitstile und die bisher als ästhetische Kategorien behandelten Stilarten, wie des Erhabenen, Komischen, Sehnsüchtigen aufzubauen. Durch unsere anfängliche Definition und die aus ihr sich ergebende Untersuchungsmethode hat der Stil allerdings seine Bedeutung als ästhetischer Wertmesser verloren; er ist nicht mehr Träger des Musikalisch-Schönen. Einen Beweis dafür liefert jede epigonale Musik, welche die Stile ihrer vorbildlichen Meister vielfach noch unter starker Verengerung auf die charakteristischsten Stilmomente bringt. Warum das eine als epigonenhaft, das andere als genial-original, als musikalisch-schön beurteilt wird, kann die Stilkunde nicht erklären. Bewußt macht sie an dieser Grenze Halt: Wertmessung wird immer die Tat nicht verstandesmäßigen Begreifens, sondern gefühlsmäßigen Urteilens sein.

---

1 S. z. B. Kurt Huber, Die Doppelmeister des 16. Jahrhunderts (Sandberger-Festschrift), dessen Untersuchungen sich in den Grundlagen (s. S. 181) allerdings von den unseren unterscheiden.

2 E. Schmitz, In questa tomba oscura, Sandberger-Festschrift. — A. Köhler-Deditius, Mignon, Z. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Bd. 16, 1922. — P. Mies, Herders Edward-Ballade bei J. Brahms, ZfM II; derselbe, Goethes Harfenspielergesang: „Wer sich der Einsamkeit ergibt" in den Kompositionen Schuberts, Schumanns und Hugo Wolfs, Z. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, Bd. 16.

Versuch einer Phänomenologie der Musik

Von

Hans Mersmann, Berlin

In letzter Zeit mehren sich in der musikwissenschaftlichen Literatur die Versuche einer Umspannung des gesamten Arbeitsgebiets. Dadurch wuchs die Bedeutung methodischer Gesichtspunkte und immer mehr wurde der Standpunkt der Betrachtung von einer (oft unklaren) Voraussetzung zum Problem. Einzig in der Behandlung ästhetischer Fragen hatte der Standpunkt von jeher eine bedeutende Rolle gespielt. Hier befehdeten entgegengesetzte Meinungen einander mit Heftigkeit und oft war unter dem Gegensatz des Prinzips das Objekt aller Untersuchungen: das Kunstwerk den Händen der Betrachtenden entglitten. Daher erscheint es besonders wichtig, daß die Einstellungsprobleme zum Kunstwerk nicht nur von ihren ästhetischen Voraussetzungen sondern auch von ihrer praktischen Anwendung aus behandelt werden.

Auch in der Musik bestehen die Gegensätze der Meinungen unvermindert fort, wenn sie vielleicht auch nicht auf eine so wesentliche Vielgestaltigkeit zurückgehen, wie sie Paul Moos in seiner Betrachtung über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik 1913 feststellte[1]. Durch alles, was Grundsätzliches über das musikalische Kunstwerk ausgesprochen wurde, schimmert der große Dualismus hindurch, der sich ungefähr mit dem Gegensatz einer psychologischen und einer phänomenologischen Einstellung deckt. Dieser Dualismus muß als vorhanden angenommen werden. Er ist eine Frage der Weltanschauung, für welche die Begriffe „richtig" und „falsch" nicht gelten können. Der Gegensatz beider Standpunkte, der in dem Jenaer Gespräch zwischen Goethe und Schiller von 1794 seine klassische Prägung fand, ist unüberbrückbar. Es kann sich wohl nur darum handeln, seine Notwendigkeit zu erkennen und anstelle unfruchtbarer Polemik von beiden Ausgangspunkten aus zur Formung eines Weltbilds zu gelangen.

Dieser Gegensatz hat sich gerade für die Musik in den letzten Jahren wieder verschärft, seit Hugo Riemanns ästhetische Anschauungen sich zu einer Lehre von den Tonvorstellungen verdichteten (und dadurch ein wirksames und wesentlich musikalisches Komplement zu den auf Lipps zurückgehenden Einfühlungstheorien schufen), während gleichzeitig die ersten Ansätze einer Umstellung der Betrachtung auf eine phänomenologische Basis vorlagen. Diese äußerten sich zwar vorerst mehr negativ als positiv und unterlagen in ihren ersten Formungen vielen Mißverständnissen. Es konnte Arnold Schering, welcher von der Hermeneutik aus zu einem phänomenologischen Standpunkt vorstieß, begegnen, daß seine Anschauung als sensualistisch verdächtigt wurde[2]. Seither wurden mehrere (mit wenigen Ausnahmen instinktive) Versuche gemacht, von einer phänomenologischen Grundlage aus an die Musik heranzutreten. Dieser Standpunkt ergab sich in der Praxis meist aus einer gefühlsmäßigen Ablehnung der Einfühlungstheorien, welche in Monographien und Analysen den Inhalt

[1] Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft: Bericht S. 416.

[2] Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik, ebendort, Kongreßbericht S. 499.

des Kunstwerks noch immer mit oft fragwürdigen poetisierenden Assoziationen umschrieben. Er ist also grundsätzlich derselbe, aus dem vor zwanzig Jahren Hermann Kretzschmars Wiederbelebung der Affektenlehre entstanden war[1].

Die Begründung einer phänomenologischen Musikbetrachtung steht vor einer doppelten: einer rein wissenschaftlichen und einer angewandt praktischen Aufgabe. Die erste führt auf die Phänomenologie überhaupt und damit auf die allgemeine Ästhetik zurück, die andere unmittelbar auf das Kunstwerk. Die folgenden Untersuchungen beschränken sich grundsätzlich auf diesen zweiten Gesichtspunkt. Sie wollen die Anwendung einer phänomenologischen Betrachtung in der Musik erweisen und zu einer Umreißung des ganzen Arbeitsgebiets gelangen. Auf die ästhetischen Vorfragen einzugehen, erscheint in diesem Zusammenhang um so eher entbehrlich, als diese in letzter Zeit von mehreren Gesichtspunkten aus behandelt wurden. W. Harburger begründet die Logik in der Musik als exakte Phänomenologie und ein aus dem Nachlaß A. W. Cohns veröffentlichter Aufsatz verbindet die allgemeinen Grundlagen der phänomenologischen Ästhetik mit den speziellen Erscheinungsformen der Musik[2].

Der phänomenologische Gesichtspunkt unterscheidet sich von der geläufigen psychologischen Einstellung im wesentlichen dadurch, daß er das Kunstwerk von allen Beziehungen zum Betrachtenden („Ichbeziehungen") ablöst und es als Erscheinung untersucht. Damit erstrebt er, das Erkennen zu objektiver Verbindlichkeit zu erheben. Dieser Gegensatz hindert nicht, daß er sich gelegentlich der psychologischen Terminologie bedient und bei einer bestimmten Erscheinungsform des musikalischen Inhalts auf psychische Werte zurückgreift. Das sind die „subjektiven Momente des Objekts" (aber nicht des Betrachtenden) und es handelt sich bei ihrer Bestimmung nicht um Assoziationen sondern um Festlegung typischer Grundlinien.

Die Erscheinung des Kunstwerks soll auch hier in zwei Zusammenhängen gesehen werden: absolut, als Gesamtheit der in ihr beschlossenen Funktionen und Kräfte, also ästhetisch; relativ, als Produkt einer Entwicklung, also historisch. Daraus ergibt sich die Teilung der Untersuchung in zwei Abschnitte, welche als Phänomenologie und Morphologie bezeichnet werden. Das Ziel der folgenden Gedanken: eine Umspannung des ganzen Gebiets, kann im Rahmen dieses Aufsatzes nur andeutungsweise erreicht werden. Es handelt sich mir darum, einige vorläufige Ergebnisse zur Diskussion zu stellen und die gelegentliche, oft verschwommene oder zufällige Anwendung phänomenologischer Gesichtspunkte auf die Basis einer systematischen Betrachtung zu rücken. Die Tatsache, daß diese Ergebnisse ihr Leben mehr der Beschäftigung mit dem Kunstwerk als ästhetischer Reflexion verdanken, leitete die Berechtigung ab, neben systemg-

[1] Anregungen und Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1902 und 1905.

[2] W. Harburger: Die Metalogik, München 1919. — A. W. Cohn: Das musikalische Verständnis; neue Ziele. ZfM IV. 129. In diesem Aufsatz finden sich auch einige Literaturangaben. Indem ich auf sie verweise, beschränke ich mich im folgenden auf einige notwendige Randbemerkungen. Die von A. W. Cohn am Schlusse seiner Arbeit genannten „Anreger einer phänomenologischen Musikästhetik" können allerdings nicht ohne Vorbehalt als solche übernommen werden. Die Stellung H. Riemanns wurde bereits berührt, Pfitzners Bedeutung für diesen Zusammenhang dürfte fraglich erscheinen. Die Schriften A. Halms aber liegen doch wohl oberhalb der phänomenologischen Probleme; das ist um so mehr zu betonen, als ein Abschnitt seines Buches „Von Grenzen und Ländern der Musik" den Obertitel „Phänomenologisches" führt. Dagegen ergaben sich mir nachträglich starke Beziehungen zu den Arbeiten E. Kurths — trotz entgegengesetzter Ausgangspunkte.

tischen auch methodische Gesichtspunkte zu betonen. Unter diesen erscheint mir das Arbeiten mit visuellen Mitteln: die Projektion von Erscheinungs- oder Entwicklungslinien des Kunstwerks ins Graphische, von wesentlicher Bedeutung[1].

A. Phänomenologische Grundfragen.

Schon ein Überblick über die Gliederung der Probleme macht eine Einschränkung notwendig; verglichen mit den Methoden einer reinen Phänomenologie sind die Möglichkeiten ihrer Anwendung auf das Kunstwerk beschränkt. Das gilt sowohl für die Qualität ihrer Ergebnisse wie für die Exaktheit ihrer Arbeitsmethode. Wenn auch die Gefahr, der die Kunstbetrachtung noch in unserer Zeit immer wieder unterliegt: vom Wesentlichen wegzureden statt es zu erfassen, durch die Forderungen des Standpunkts eingeschränkt ist, so bleibt dennoch ein Rest. Daher muß immer wieder gefordert werden, eine Grenze zwischen dem zu ziehen, was erkannt werden kann und dem, was sich einer methodischen Analyse entzieht und allein intuitiv erfühlt und ausgedrückt werden kann. Freilich bleibt Erkennbares genug. Aber das Kunstwerk ist Organismus und geht in seinen letzten Voraussetzungen auf unteilbare Einheiten zurück, welche als gegeben hingenommen werden müssen. Das gilt nicht nur für seinen seelischen Gehalt, sondern für alle hier zu untersuchenden Gesichtspunkte.

Diese sind zunächst nochmal zu bestimmen. Sie führen auf die Frage nach den Faktoren, welche das Kunstwerk in seiner Gesamtheit bedingen, und dadurch auf den (seit dem 18. Jahrhundert stark diskreditierten) Vergleich zwischen den Künsten. Seine Durchführung legt ein Wesentliches bloß. Die Faktorenreihe des Kunstwerks, welche (in der Richtung von außen nach innen) etwa durch die Begriffe:

Material, Elemente, Objekt, Form, Inhalt, Stil, Ausdruck

bezeichnet werden kann, läßt sich auf die Musik mit Ausnahme des Objekts übertragen. Das Fehlen des Objekts als Träger von Form und Inhalt (in seiner Bedeutung für die Musikästhetik oft überschätzt) birgt dennoch ein X, eine unbekannte Kraft in sich. Denn die Annahme, daß die Elemente in der Musik unmittelbar zu Trägern von Form und Inhalt werden, ist nicht ausreichend. Die Summe der Kräfte, welche in der Entwicklung der Elemente zu Form und Inhalt beschlossen liegen, kann am ehesten unter dem Begriff der Tektonik verstanden werden; sie werden später als „tektonische Elemente" bezeichnet. Der Begriff der Tektonik gewinnt für die Musik erhöhte Bedeutung; im Vergleich mit den andern Künsten erscheinen die tektonischen Kräfte in der Musik primär, unmittelbar, nicht bindend oder ordnend sondern gestaltend, nicht Kern oder Kraft der Erscheinung, sondern diese selbst.

Damit ist das Anordnungsprinzip des Stoffes gegeben. Die wesentlichen Fragen der Tektonik werden in die Untersuchung der Form und des Inhalts einbezogen, der

[1] Es sei mir gestattet zu bemerken, daß die hier vorgelegten Zusammenhänge das Ergebnis einer etwa zehnjährigen (wenn auch unterbrochenen) stetigen Entwicklung sind, deren Anfänge im Zusammenhang mit Kretzschmars Hermeneutik verbunden waren und deren Fortsetzung durch die Einführungsästhetik von Lipps und Volkelt wesentlich beeinflußt war. Die Entwicklung vollzog sich in engem Zusammenhang mit der Notwendigkeit einer Übertragung auf andere. Das Einstellungsniveau der „Versuchspersonen" war dabei so verschieden (die obere Grenze etwa durch ausgebildete praktische Musiker und Studierende, die untere durch Arbeiter und Halberwachsene bezeichnet), daß eine Verallgemeinerung von hier aus wohl erstrebt werden konnte.

Stilbegriff wird zunächst nur als morphologisches Problem gefaßt und ein methodisches Eindringen in die Zusammenhänge des Ausdrucks vorläufig noch ganz zurückgestellt.

1. Elemente.

Das Material: die akustischen und tonphysiologischen Voraussetzungen des Kunstwerks, sollen hier ausgeschaltet werden. Ihre Durchdringung von phänomenologischen Voraussetzungen aus ist in letzter Zeit in umfassender Weise versucht worden[1]. Eine systematische Behandlung des Stoffes müßte hierauf aufbauen. Denn die übrigen Vorarbeiten sind von begrenzter Tragkraft. Es gibt viele Versuche, die harmonischen Vorgänge darzustellen, mehrere, den Rhythmus zu begreifen, und wenige, die elementaren Erscheinungen des Melodischen zu untersuchen.

Hier sind zunächst methodische Fragen zu stellen. Für alle Teiluntersuchungen wird sich eine gemeinsame Fragestellung ergeben, die aus dem Wesen des Musikalischen als einer Erscheinung in der Zeit herauswächst. Erscheinung in der Zeit ist Bewegung. Sinnvolle Bewegung als Träger eines bedeutungsvollen und organischen Ablaufs, wie das Kunstwerk ihn darstellt, ist auf Gegensätzlichkeit gegründet. Jede auch noch so einheitliche und zentrale Entwicklung ruht auf elementaren Gegensätzen. Die Qualität dieser Gegensätze ist durch die Begriffe Spannung und Entspannung bezeichnet. Die elementaren Erscheinungen des Kunstwerks beruhen auf einer kontinuierlichen Folge von Spannungs- und Entspannungsgängen, welche in den verschiedensten Dimensionen (von der tektonischen Sichtbarkeit einer Formantithese bis zu kleinsten melodischen oder rhythmischen Einheiten, welche als solche überhaupt nicht wahrgenommen werden) einander durchdringen. Das muß hier als Voraussetzung ausgesprochen, eine Ableitung und Beweisführung zurückgestellt werden.

Von hier aus kann zunächst die Gesamtheit der Erscheinungen verstanden werden. Dieser Gesichtspunkt ist wichtig. Es ist nichts in der Musik, was unterhalb der Begriffsgrenze von Form und Inhalt stünde. Die Tonfolge: c–d–c ist von einer viersätzigen Symphonie nicht wesens- sondern gradunterschieden. Sie umfaßt drei Erscheinungen, welche als Basis, Spannung und Entspannung wahrgenommen, in Beziehung zueinander gesetzt, mithin als Form und als Inhalt konzipiert werden. Sogar der Stilbegriff ist im Keim in ihr enthalten. Das gilt ebenso für die entsprechenden harmonischen und rhythmischen Urtatsachen.

Von hier aus ergibt sich die allen folgenden Gedankenreihen gemeinsame Problemstellung. Sie sucht alle Erscheinungen des Kunstwerks als Evolutionen elementarer Grundkräfte zu begreifen. Sie stellt damit in erster Linie die Forderung einer Ein-

[1] W. Harburger: Die Metalogik, a. a. O. Vgl. die Besprechung durch K. Blessinger S. 355 des vorigen Jahrgangs der ZfM. Die schwierige Frage, wie weit Harburgers „Geometrie der Empfindungen" in das Kunstwerk hineinführt, kann mit Beziehung auf die genannte Besprechung hier ausgeschaltet werden. Eine Stellungnahme zu den Ergebnissen Harburgers ist wohl überhaupt nur denen möglich, welche imstande sind, den verschlungenen Wegen dieses Buches und seiner Verbindung mathematischen und musikalischen Denkens gerecht zu werden. Wenn hier eine Stellungnahme versucht wird, so bezieht sich diese nur auf den Ausgangspunkt. Dieser aber erscheint mir bedenklich, indem er die Einheit der musikalischen Entwicklung durch Aufstellung zweier gegensätzlicher Typen vernichtet, deren einer die Erscheinungen der gegenwärtigen Musik völlig negiert, sie z. B. harmonisch als ein „Geschiebe von Klanggebräuen" abtut. Es möchte fast scheinen, als seien die Folgen dieser Einstellung irgendwie für die Richtung des ganzen Werkes bedingend.

heit aller Erscheinungen auf (welche in keinem Widerspruch zu dem bisweilen dualistischen Charakter der Grundkräfte selbst steht). Begriffe wie Sonatenform, Rondo, Thema werden erst sinnvoll durch ihren gemeinsamen Nenner. Die hierdurch gewonnene größere Einfachheit der Schau verbindet sich aber mit der Möglichkeit, nach mehreren Richtungen weiter vorzustoßen. Die Gliederung der Einzeluntersuchungen ist zumeist durch drei Phasen bestimmt. Ausgangspunkt ist die Frage nach den Kräften, von ihrer Erkenntnis aus werden die Gesetze gesucht, nach denen die Kräfte sich formen und entwickeln. Diese Entwicklung selbst: die Evolution der Kräfte, wird zum Schwerpunkt. In ihr, ihrem Verlauf, ihrer Intensität, den durch sie umschriebenen Grenzen liegen wesentliche Grundfragen beschlossen. Durch sie werden die Einzelerscheinungen geordnet und bezogen; so ersetzt Evolution im harmonischen den ihr zutiefst feindlichen Begriff der Modulation völlig. Dabei ist selbstverständlich, daß hier nur Dispositionen gegeben werden können, deren ungleiche Ausführlichkeit durch den Stand der (fremden und eigenen) Vorarbeiten wesentlich mitbedingt ist.

Ein Überblick über die melodischen Erscheinungen beginnt mit dem Intervall. Es ist mehr als ein Rest von Affektenlehre des 18. Jahrhunderts, wenn die Musikästhetik immer wieder auf Intervalldeutungen zurückgeht. Ihre Ergebnisse sind im Einzelfall oft überzeugend aber widerstreben beinahe immer einer Verallgemeinerung. Das ist wohl in den meisten Fällen durch die Einseitigkeit eines Standpunkts zu erklären, welcher melodische Vorgänge absolut wertete und nicht von vornherein aus dem Zusammenwirken mehrerer Kräfte verstand. Die im melodischen Intervall sichtbaren Kräfte sind seine Größe, seine Richtung und der Grad seiner Verschmelzung. Verschmelzung ist hier nicht nur ein tonphysiologischer sondern auch ein ästhetischer Begriff. Hier birgt er außer der Tatsache der Verschmelzung selbst noch ein anderes in sich, das als Reizkraft bezeichnet werden kann. Ihr Vorhandensein bedingt z. B. den Wesensunterschied einer steigenden Quarte und einer steigenden Sexte; der Unterschied in der latenten Harmonik beider Intervalle ist sekundär[1].

Die Bedeutung der Intervallästhetik für das Kunstwerk darf nicht überschätzt werden; ihre Ergebnisse sind im Grunde bescheiden. Das kommt vor allem daher, weil die Qualität und Intensität der einzelnen Intervallspannung so stark von der Haltung der ganzen Melodie bedingt wird, daß ihr relativer Charakter ihre absolute Bedeutung meist überwiegt. Ein weiterer Grund aber liegt in der einseitig melodischen, d. h. horizontalen Wertung eines Intervalls. Hier laufen schon in den einfachsten Bildungen zwei Linien nebeneinander. Ihre Gesetzmäßigkeit, vom Intervall aus gesehen, wäre in der doppelten Formel auszudrücken: Die Spannung eines Intervalls wächst mit seiner zunehmenden Größe; und: Die Spannung eines Intervalls wächst mit seiner abnehmenden Verschmelzung. Die Lagerung dieser beiden Kräfte, schon im einzelnen Intervall verschieden, ist abhängig von der horizontalen oder vertikalen Spannungstendenz der ganzen Linie. Es kann das Intervall c—fis im Vergleich zu c—g unter Umständen als kleinere Spannung wahrgenommen werden, während meist die Vertikalkraft des Tritonus überwiegen wird.

[1] Man könnte von hier aus die einfachen Intervalle teilen in: 1. reizschwache d. h. reine und verschmelzende (Oktave, Quinte, Quarte), 2. reizstarke und verschmelzende (Terz und Sexte), 3. reizstarke und nicht verschmelzende (Sekunde und Septime). Hierbei sind die Begriffe verschmelzend und nicht verschmelzend oberflächliche Bezeichnungen der Endpunkte einer differenzierten Verschmelzungskurve.

Die Untersuchung größerer melodischer Einheiten läßt sich zunächst als Kombinationen von Intervallspannungen begreifen. Doch sind diese Kombinationen mehr als eine bloße Summierung. Ihre Gesamtspannung ist das Ergebnis einer feinsten Gewichtsverteilung der Intervallkräfte. Hierbei treten außer den genannten Faktoren noch andere Komponenten hinzu.

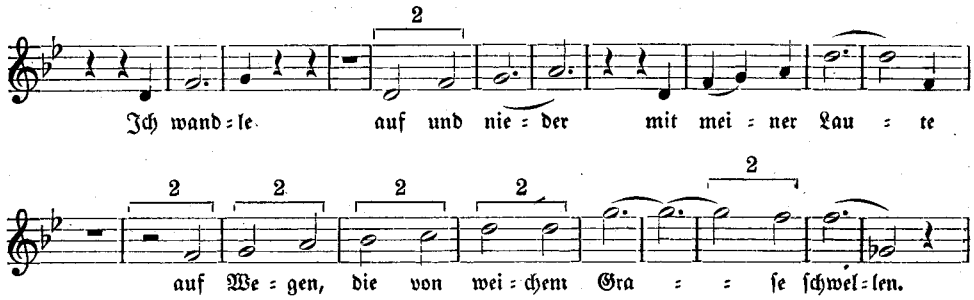
Eine Voraussetzung, welche schon hier berührt werden muß, ist die Phrasierung. Sie ist die Basis aller melodischen Untersuchungen, indem sie die Einheiten bindet und dadurch vor allem den Unterschied zwischen klingenden und toten Intervallen bloßlegt. In dieser Richtung haben H. Riemanns Phrasierungen grundlegende Aufklärungen gegeben und Mißverständnisse beseitigt, wenngleich durch starre Anwendung eines in beschränktem Umfang wertvollsten Prinzips neue Mißverständnisse hervorgerufen. Vor allem muß der vorbereitende Charakter der Phrasierung erneut betont werden. Diese gibt Teilerkenntnisse (keine Analysen sondern nur Voraussetzungen für sie). Bei der Untersuchung der klingenden Intervalle ergäbe sich eine neue Differenzierung in primäre und sekundäre. Primäre Tonfolgen sind die melodischen Substanzen („Pfeilertöne"), sekundär die (formal) verbindenden oder (ornamental) umschreibenden Melodiewerte.

Unter den Kräften des Intervalls gewinnt im Melodieganzen die Richtung große Bedeutung, welche sie für die Intervallästhetik noch nicht haben konnte. Die große melodische Einheit ist durch die Lagerung ihrer steigenden und fallenden Kräfte wesentlich geprägt. Der Unterschied der Spannungsintensität (schon im Einzelintervall, z. B. der Quarte oder kleinen Sekunde) bedeutsam, steigert sich oft bis zum Gegensatz. Eine absolut fallende melodische Tendenz wird dabei oft zum Symbol einer Entspannung der Kräfte (etwa in dem Kinderlied „Schlaf, Kindchen, schlaf" oder im langsamen Satz der fmoll-Klaviersonate von Brahms[1]). Manchmal wird der Gegensatz steigender und fallender Melodiewerte zum unmittelbaren Ausdruck eines Kräftekonflikts, wie in der Ddur Klaviersonate Mozarts[2]. Im Sinne der Entspannung charakteristisch ist die fallende Tendenz eines Haydn und Mozart geläufigen Codatypus. Meist beruht die Struktur einer bedeutungsvollen melodischen Einheit, also eines Themas oder einer Periode, darauf, daß steigende und fallende Einzelwerte in individueller Formung auf das feinste gegeneinander ausgewogen sind. So ruht die melodische Entwicklung des Volkslieds „In einem kühlen Grunde" auf einem wachsenden Gegensatz der Richtungen, in dem sich die fallenden Kräfte bis zur Septime spannen, ohne die im ganzen steigende Tendenz der Melodie in Frage stellen zu können.

Hierin sind bereits weitere Grundfragen beschlossen. Eine von ihnen betrifft die Intervallgröße innerhalb des Melodieganzen. Es wird sich hier darum handeln, typische Grundformen herauszulösen. Die Entwicklungslinie der Intervallgrößen wird oft mit der Richtungstendenz so zu vereinen sein, daß sich ein Wachsen der Intervallgröße mit steigender, ein Abnehmen mit fallender Tendenz verbindet. Doch zeigen Gegenbeispiele die getrennten Wurzeln beider Linien. Typische Bildungen werden zunächst durch die Frage gewonnen, ob einem melodischen Vorgang eine konstante Inter-

[1] Hier als Reaktion auf die in größten Intervallen steigende Spannungstendenz des ersten Satzes.
[2] Nr. 9 der Urtextausgabe. Köchelverz. Nr. 311.

vallgröße zu Grunde liegt[1] oder ob bei ungleichen Intervallgrößen eine Neigung zur Vergrößerung oder Verkleinerung der ursprünglichen Einheit vorliegt. Andere Grundformen treten ergänzend hinzu, etwa der intermittierende Wechsel verschiedener Intervallgrößen oder ihr (z. B. in gewissen Spielmanieren) erscheinender wellenförmiger Auf- und Abstieg. Zur Verdeutlichung der letzten Gesichtspunkte führe ich einige Takte der Singstimme aus dem letzten Gesang von Mahlers „Lied von der Erde" an[2]. In ihnen verbindet sich die steigende Tendenz der Linie mit wachsender Größe der Intervalle.



Unter den so gewonnenen typischen Bildungen lösen sich zwei durch Bedeutung und Wurzel heraus: die beiden Grundformen der Tonalität: Tonleiter und Dreiklang. Diese Bindung ist mehr als Typus; sie ist Kraftquelle. Das gilt für die gesamte homophone Melodik der neueren Musik. Das diatonische oder akkordische Ablaufsprinzip ist das Betongerüst fast der gesamten Thematik des 18. Jahrhunderts. Die individuelle Physiognomie eines Themas wächst zumeist mit der Kraft, diese Urformen zu überwinden. Diese Überwindung wird im 18. Jahrhundert durch überwiegend ornamentale, im 19. durch überwiegend substanzielle melodische Kräfte erreicht. Die Bedeutung einer atonalen Melodik liegt darin, daß sie die Abhängigkeit von den Urformen zum ersten Male prinzipiell ablehnt und neue Ausgangspunkte sucht. Diese mußten daher zunächst in der Richtung der nicht diatonischen oder akkordischen Intervalle liegen, wodurch einerseits die gesteigerte Auswertung der Quarte und Septime, andererseits die Überwindung der Oktavgrenze im Intervall oder der melodischen Einheit begründet ist.

Bei diesen Gesichtspunkten wurde ein Begriff vorausgesetzt, dessen Bedeutung und Geltungsbereich erneut geprüft werden muß: die Logik der Melodiebildung. Die früher allgemein bejahte Bedeutung der Logik für die musikalischen Grundformen ist durch die erwähnte Arbeit Harburgers exakt widerlegt worden. Wenn hier die Frage der musikalischen Logik berührt werden muß, so geschieht dies von einem andern Ausgangspunkt aus. Die logischen Bindungen der Melodie, welche schon in ihrer Beziehung auf den Wechsel zwischen Spannung und Entspannung beschlossen liegen, sind nur einer von mehreren Komponenten. Schon ein Thema kann von logischen Voraussetzungen aus nicht immer mehr ganz verstanden werden. Es ist nicht ein

[1] Gleiche Intervallgrößen: die Sekunde in diatonischen Bildungen, die Terz z. B. in dem erwähnten Thema der f-moll Sonate von Brahms, die Quarte oft in neuerer Musik (nicht nur bei Schönberg sondern wesentlich schon bei Mahler).

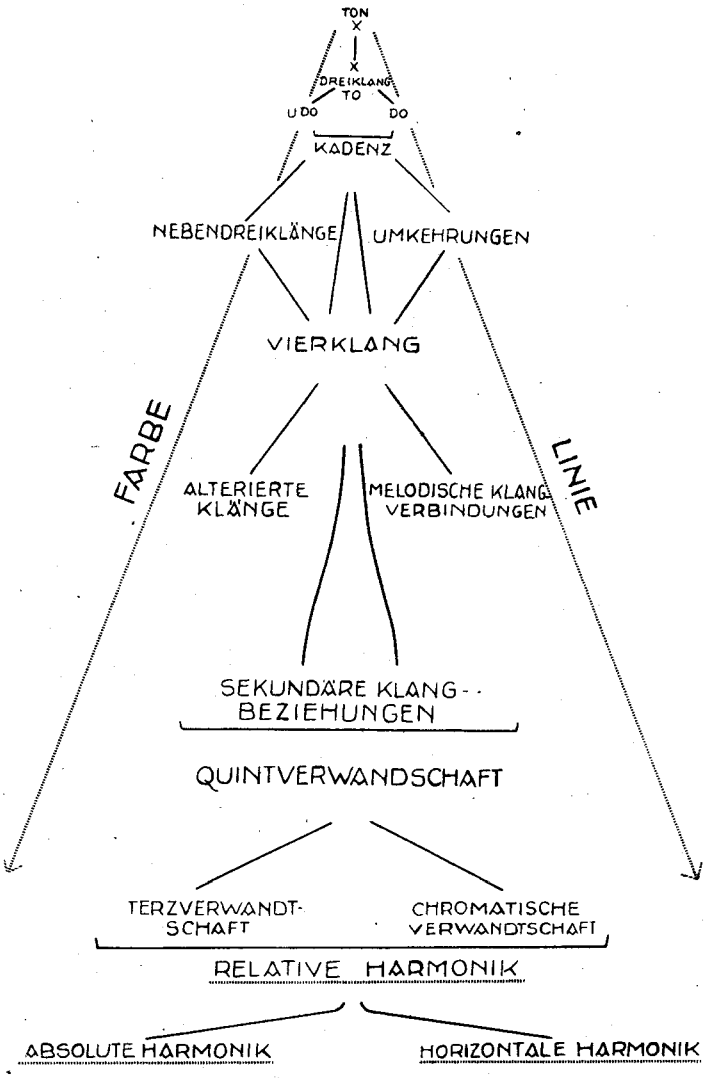
[2] Zwischen den Abschnitten 30 und 34 der Partitur.

Produkt logischer Beziehungen sondern Individuum, nicht ursächlich, sondern schicksalhaft bedingt. In diesem „Gewachsensein" einer Melodie liegen zwei Linien: ein historisches und ein organisches Wachstum. Beide sind neben den Faktoren des Logischen wesentliche Kräfte der Erscheinung. Die Linien fallen nicht immer zusammen. Schon einfachste Erscheinungen unserer Musik können nicht immer als logische Phänomene begriffen werden. Die Einschläge der zeitlichen Entwicklung sind bereits eine Stilfrage. Aber sie bedingen nicht allein die Oberfläche der Melodiebildung, sondern greifen tief in die Lagerung der melodischen Substanzen ein. Zu diesen beiden Linien kommt das Organische. Es deckt sich in der Erscheinung oft, aber durchaus nicht immer, mit deren logischen Bindungen. Das kann schon am Thema verdeutlicht werden. Die logische Gesetzmäßigkeit in der Beziehung seiner Teile zueinander, wie sie etwa in dem Begriff der Sequenz gegeben (und später zu untersuchen) ist, kann durch die organische Intensität seiner Erscheinung völlig vernichtet werden. Wenn der abgenutzte Vergleich zwischen dem Eroicathema und dem Anfang von Mozarts Bastienouvertüre einen Sinn hat, so ist es der, den Gegensatz organischer und logischer Zusammenhänge durch ihn zu zeigen. Das Eroicathema ist durch die Kühnheit, mit der völlig heterogene Teile zur Einheit verschmolzen werden, Prototyp eines in höchstem Maße organischen aber völlig alogischen Gedankens.

Hierdurch wurde die Frage nach den melodischen Elementarkräften bereits mit formalen und stilistischen Momenten verbunden, ohne daß der Ausgangspunkt des Melodischen erschöpft worden wäre. Weitere, die vorher angedeuteten Gesichtspunkte zusammenfassende Fragen beziehen sich auf die Grundformen des melodischen Ablaufs; auf die Art, die Typen und die Intensität der melodischen Evolution; auf die melodische Physiognomie der formalen Grundwerte: Linie, Periode, Thema, Motiv; auf das Verhältnis melodischer Substanzen zu sekundären Melodiewerten und die Rolle der individuellen Gestaltung in der Umprägung melodischer Grundwerte. Doch würde ein Versuch, solchen Fragen näher zu treten, die Maße dieser Gliederung überschreiten.

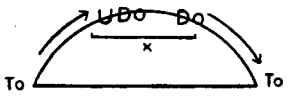
Während für melodische Untersuchungen zunächst erst Gesichtspunkte gefunden werden mußten, scheinen für das *Harmonische* alle Voraussetzungen gegeben. Die harmonischen Beziehungen des Intervalls, die Gesetze der Klangverbindung, die Grundformen der Kadenz, die Beziehungen zwischen den Tonarten, die absoluten und relativen Veränderungen des Klanges innerhalb vertikaler Vorgänge sind untersucht. Wenn die Ergebnisse dieser Arbeiten trotzdem für eine Umspannung des ganzen nicht zureichen, so liegt das vor allem daran, daß die einzelnen harmonischen Vorgänge singulär betrachtet und nicht in einen engen inneren Zusammenhang miteinander gebracht wurden. Dadurch blieben einerseits wertvolle Vorstöße in das Gebiet der klanglichen Farbwerte ohne letzte Beziehung zum Ganzen, andererseits umspannten die gesetzmäßigen Verallgemeinerungen der Harmonielehren einen verschwindend engen Raum. Denn eine Ästhetik des Harmonischen, welche auf der Quintverwandtschaft basierte, konnte nicht einmal Beethoven mehr gerecht werden; eine Betrachtung, die auf der Voraussetzung logischer Beziehungen zwischen den Klängen aufgebaut war, mußte an der Romantik und vollends an der neueren Musik rettungslos zerschellen. Es handelt sich also im folgenden um den Versuch, weniger die Kräfte und Gesetze als die Evolutionsbahn des Harmonischen zu umreißen, alle, auch die komplizierteren Erscheinungen aus den Grundformen herauswachsen zu sehen und durch die so ge-

wonnene Vereinheitlichung die Grenzen bis zu den letzten Auflösungswerten des Harmonischen vorzutragen. Dies ist der Sinn der beigefügten Skizze.

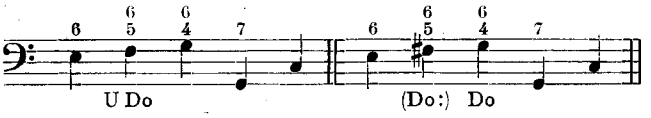


Das Kraftzentrum aller harmonischen Vorgänge ist der Dreiklang. Jeder Dreiklang wird als Tonika zum Mittelpunkt einer harmonischen Totalität und zum Ausgangspunkt einer zentralen (nicht dualistischen) Evolution. Der um den Grundton mit dem Quintradius (dem für unser Ohr höchsten selbständigen Verschmelzungsgrad) geschlagene Kreis begründet äußerlich das Verhältnis der Hauptdreiklänge. Ihre Verbindung zeigt, daß der Spannungsvorgung im Harmonischen in der doppelten Form einer Anziehung und Abstoßung erscheint. Dominante ist Anziehung, Unterdominante Abstoßung. In ihrem reziproken Verhältnis zur Tonika (dem „Zukunftswert" der Dominante entspricht der „Vergangenheitswert" der Unterdominante in

ihrer Abstoßung von einer Tonika) liegt eine vollendete Gesetzmäßigkeit. Die durch sie gegebene einfache vierteilige Kadenz beruht also auf folgendem Spannungsvorgang:



Zu der geraden Entwicklungslinie treten sekundäre Evolutionen ergänzend und bereichernd hinzu. Sie geben keine neue Höhe aber eine größere Weite. Die Hauptdreiklänge werden durch Nebendreiklänge verlängert oder ersetzt, die Stabilität des Gewichts durch Einsatz der Umkehrungen aufgelockert, die Spannungshöhe der Urformen durch den tonischen Quartsextakkord überschritten. Mit dem Eintritt von Vierklängen ist eine neue Phase der Entwicklung bezeichnet. Die Steigerung des Dreiklangs zum Vierklang bedeutet eine Wesensveränderung seiner Grundform. Die Leitkraft der Septime macht jeden Klang im Sinne des vorher Gesagten zum Träger einer Anziehung, also eines Dominantwillens. Dieser Dominantwille des Vierklangs tritt in ein Verhältnis zu der ursprünglichen Funktionskraft des Klanges. Sie potenziert diese bei Dominantklängen und biegt (mit abnehmender Intensität) Unterdominant- und tonische Dreiklänge in die Richtung einer Dominante um. Dies ist bei der stellvertretenden Unterdominante z. B. so stark, daß die beiden Kadenzen



durchaus nur als Intensitätsunterschiede der Kadenz To–(Do:)–Do–To aufzufassen sind, die Unterdominante also ohne Preisgabe ihrer ursprünglichen Funktionskraft zur Wechseldominante geworden ist. Indem die Unterdominante vom Standpunkt der vorhergehenden Tonika aus noch als Abstoßung empfunden werden kann, bewirkt ihr Dominantverhältnis zur folgenden Dominante eine Sättigung des vorher neutralen, spannungslosen Raumes (das x der Kadenzkurve) mit Spannungsenergien. Die hier gemachten Beobachtungen lassen sich auf alle Vierklangsbeziehungen ausdehnen. Aus dem Wesen der Vierklangsfunktionen heraus wachsen (wiederum als „seitliche" Evolutionen) die Spannungen der Alteration und der melodischen Klangverbindungen (Vorhalt, Vorwegnahme, Durchgangs- und Wechseltöne). Auch in ihnen liegen Möglichkeiten, die Energien der harmonischen Vorgänge wesentlich zu verstärken. Dabei muß der Begriff der Alteration, der von den Harmonielehren oft mißbräuchlich angewandt und zu spekulativer Begründung von Funktionsänderungen benutzt wird, auf seine ursprüngliche Bedeutung reduziert werden. Alterationen sind nur innerhalb der Funktion möglich, kommen daher für die wesentlichen Organe des Klanges: Grundton und Terz überhaupt nicht in Betracht.

Alle diese Vorgänge bezogen sich auf die tonale Kadenz, deren Klänge auf den Stufen der Tonleiter aus (bis auf die Alteration) leitereigenen Tönen gebildet wurden. Mit dem Eintritt der sekundären Klangbeziehungen tritt die Entwicklung in eine neue Phase. Unter diesem Begriff sind alle harmonischen Vorgänge verstanden, die sich durch den Einsatz leiterfremder Klänge ergeben. Die primitivste dieser sekundären

Klangbeziehungen ist also die Wechseldominante (der Vierklang d—fis—a—c in C dur). Je größeren Raum diese sekundären Beziehungen in der Kadenz einnehmen, um so eher ist man geneigt, von Modulationen zu sprechen. Der (schiefe) Begriff der „Ausweichung" schlug eine Brücke zu ihnen. Es war schon betont worden, daß dieser Begriff der Modulation von hier aus völlig eliminiert werden kann. Er setzt in seiner Anwendung einen dauernden Wechsel des harmonischen Kraftzentrums voraus, vernichtet also die wertvollste Forderung: die Beziehungen der Vielheiten auf eine Einheit. Indem man den Begriff der Modulation durch den der Evolution ersetzt, ist es möglich, alle harmonischen Vorgänge als Auswirkungen einer Grundkraft aufzufassen, also große Formen unter dem Rahmen einer einzigen weit gespannten Kadenz harmonisch zu analysieren. Dabei kann die Grundkraft auch in der Form eines Konflikts (etwa zwischen Dur- und Molltonika) erscheinen.

Mit diesen Beziehungen sind die Grenzen umrissen, die durch den Ausgangspunkt aller harmonischen Kräfte: die Quintverwandtschaft gegeben waren. Die Quintverwandtschaft wurde als Wurzel der Funktionen zur Basis aller logischen Beziehungen zwischen den Klängen. Sie wird nun von der Terzverwandtschaft durchschnitten. Diese (im 18. Jahrhundert, etwa bei Ph. E. Bach, gelegentliche Pointe) wird durch Beethoven zum geläufigen Besitz. Ihr grundsätzlicher und durch keine spekulativen Begründungen verwischbarer Unterschied gegen die Quintverwandtschaft liegt darin, daß die Terzverwandtschaft nicht mehr auf einer logischen Basis beruht, sondern nur auf Grund ihrer Farbwerte verstanden werden kann. Sie hat für die hier aufgezeichnete Evolutionslinie die überragende Bedeutung, daß der Wert der Farbe zum ersten Male den der Logik überwiegt. Man vergegenwärtige sich den Gegensatz des As dur-Dreiklangs in den beiden c moll-Kadenzen: c—f^7—G^7—As und c—G^7—c—As. Das As dur ist im ersten Falle quintverwandt, im zweiten terzverwandt begründet[1]. Zu diesen beiden Verwandtschaftsgraden tritt die chromatische Verwandtschaft hinzu. Sie umspannt alle Beziehungen zwischen Dreiklängen, deren Grundtöne (nach beiden Richtungen!) chromatisch benachbart sind. Ihre Begründung wächst aus dem „neapolitanischen Sextakkord" heraus, der merkwürdigerweise noch Reger genügte, um die hieraus erwachsende Fülle von harmonischen Beziehungen auf ihn aufzubauen. Dieser unvollkommene und durchaus episodische Begriff kann durch die Basis eines dritten Verwandtschaftsgrads ersetzt werden. Sie beruht wieder auf logischen Beziehungen, doch ist ihre Wurzel eine andere: es ist nicht mehr die gleiche latente Logik der Funktionen sondern eine beinahe reale Beziehung zwischen den Klängen (deren Richtung sich aus einem verstärkten Dominantcharakter ergibt). Eine primitive Kadenz würde die chromatische Verwandtschaft etwa in dieser Form einsetzen:

C—F—As^7—G^7—C
To UDo (L:)[2] Do To

[1] Ein ausgezeichnetes Beispiel für das Wesen der Terzverwandtschaft ist das Scherzo von Beethovens Violinsonate Opus 24 („Frühlingssonate"). Der Eintritt der Terzverwandtschaft (A dur nach C dur und vor F dur) bewirkt eine völlige Stockung des scharf geprägten motivischen Ablaufs und führt in der Violine zu einer (nahezu stilsprengenden) Akkordbrechung. Die Elementarkräfte sind auf das feinste gegeneinander ausgewogen: dem Maximum an harmonischer Evolution entspricht ein Minimum melodischer und rhythmischer Kräfte.

[2] L = Leitklang (für alle fallenden chromatischen Klangbezeichnungen; die steigenden könnten

Eine letzte Entwicklungsphase faßt auch diese verschiedenen Verwandtschaftsgrade zur Einheit zusammen. Sie alle beruhen auf einer Beziehung von Klängen aufeinander, sind also relative harmonische Vorgänge. Diese Beziehung war überwiegend logischer Art und wurde nur in der Terzverwandtschaft zu einem Komplementverhältnis der Grundfarben. Eine innere Fortsetzung dieses Prinzips liegt in einer Art von Harmonik begründet, welche in der neueren Musik von wesentlicher Bedeutung wurde und die ich zusammenfassend als absolute Harmonik bezeichnen möchte. Sie ruht im Gegensatz zu aller relativen Harmonik auf dem absoluten Werte des einzelnen Klanges, der sich unter Durchbrechung aller logischen Bedingungen nur auf Grund seiner immanenten Klang- und Farbwerte mit seinen Nachbarklängen verbindet[1]. Das Wesen der absoluten Harmonik ist die gesteigerte, bis zur Auflösung führende Verfeinerung der Vertikalwerte des Klanges. Im Gegensatz hierzu eröffnen sich letzte, wiederum völlig neue Möglichkeiten durch die gesetzmäßige Umspannung einer horizontalen Harmonik. In ihr ist der einzelne Klang ein Produkt horizontaler Vorgänge. Das Wesentliche einer horizontalen Harmonik (im Gegensatz zu einem rein linearen Kontrapunkt) liegt darin, daß Vertikalwerte, zwar als Produkt der Horizontale, dennoch als vertikale Erscheinungen faßbar sind. So umschließt eine horizontale Harmonik alle diejenigen (wesentlich harmonischen) Erscheinungen, die sich aus der jeweiligen Stellung der Horizontalen zueinander ergeben.

Ein Rückblick von dieser Stelle aus läßt zwei Ergebnisse erkennen. Einmal ist es durch Einbeziehung der zuletzt genannten Bezirke gelungen, die ganze Entwicklung des harmonischen Ausdrucks zu umspannen. Während die Begrenzung auf Funktionen und quintverwandte Kadenzen kaum ausreichten, um Haydn und Mozart zu verstehen, erschließen die beiden andern gekennzeichneten Verwandtschaftsgrade alle harmonischen Ausdrucksmöglichkeiten der Romantik. Die auf chromatischen Beziehungen ruhende „Leitklangkadenz" führt unmittelbar zu Wagner. Die Bezirke der absoluten und horizontalen Harmonik aber öffnen die Grenzen zu den Problemen der Gegenwart. Absolute Harmonik ist das Problem des musikalischen Impressionismus, der die logischen Bindungen der Kadenz endgültig durch den Farbwert des Einzelklangs ersetzt. Die horizontale Harmonik führt einerseits zur linearen und atonalen Musik und schlägt auch andererseits rückwärts eine Brücke zu den Jahrhunderten, in welchen der Klang, ebenfalls bereits als solcher wirksam, aus polyphonem Ausdruckswillen herauswuchs.

Durch die Beziehung weit auseinander liegender harmonischer Erscheinungen, wie sie in diesem Überblick versucht wurde, ist noch ein zweiter Gesichtspunkt wesentlich geworden. Dadurch, daß alle, auch die letzten Auflösungswerte, als Evolutionen eines Kraftzentrums, letzten Endes des tonischen Dreiklangs, gesehen werden, ist die

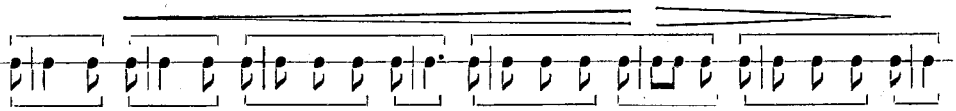
---

mit U = Unterklang bezeichnet werden). Es bedarf kaum einer Erwähnung, daß diese Gesichtspunkte teilweise und mit verschiedener Deutlichkeit in neueren Harmonielehren zum Ausdruck kommen. Da ihre Darlegung hier nicht Ziel, sondern Mittel ist, glaubte ich, auf Angabe von Einzelquellen verzichten zu dürfen.

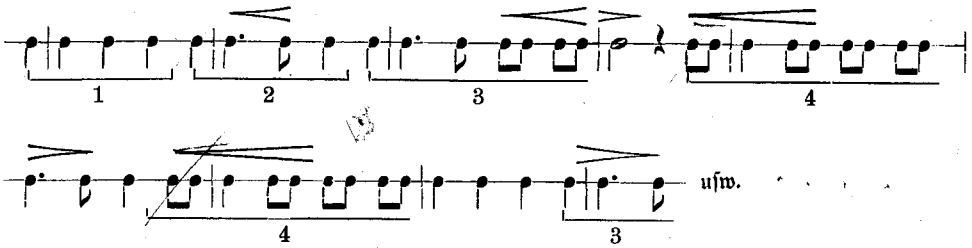
[1] Beziehungen zur relativen Harmonik, d. h. zu den Funktionen bleiben bestehen und sind noch erkennbar. Sie beruhen einerseits auf einer Vereinheitlichung der funktionellen Gegensätze in Tonika und Nichttonika (wobei man, dem Vierklang entsprechend, an ein Aufgehen der Unterdominante in die Dominante denken kann), andererseits auf einer Gleichzeitigkeit entgegengesetzter Kräfte (z. B. tonischer und dominantischer Substanzen eines Klanges).

Kraft und Richtung der Entwicklung bloßgelegt. In ihr gelangen die beiden Elemente des Klanges: Farbe und Linie zur völligen Entfaltung. Schon in den Nebendreiklängen, im Verhältnis des Cdur- und a moll-Klanges zueinander, liegt ein Farbwert. Er steigert sich über die Alteration und Terzverwandtschaft bis zur absoluten Harmonik, in der die Farbe zur letzten, sublimsten Entfaltung gelangt. In der andern Reihe harmonischer Faktoren werden die melodischen, linearen Kräfte entwickelt. Die Linie beginnt mit den melodischen Werten der Umkehrung und geht über die melodischen Klangverbindungen und die chromatische Verwandtschaft bis zur reinen Herauslösung horizontaler Werte. Beide Linien sind Intensitätsentwicklungen. Zwischen ihnen steht die qualitative Entfaltung der Kadenz, deren Verlauf durch Aufnahme neuer Spannungsenergien bedingt ist.

Für das Rhythmische und die sekundären Elemente: Dynamik und Agogik begnüge ich mich mit einer Problemstellung und einer Anknüpfung an die Grundlagen, welche Riemann und Wiehmayer gegeben haben. Die rhythmischen Kräfte unterscheiden sich von den melodischen und harmonischen vor allem dadurch, daß sie (wenn auch nicht akzidentell, wie die dynamischen und agogischen Spannungen) so doch wesentlich relativ sind. Das hat ihre Bloßlegung stark erschwert und dazu geführt, daß die rhythmischen Elemente bei Riemann monistisch auf Auswirkungen eines Auftaktprinzips zurückgeführt, bei Wiehmayer vielheitlich mit metrischen Grundformen verbunden wurden. Die Ergebnisse beider Methoden haben zu einer rhythmischen Phrasierung, d. h. zu einer Herauslösung der rhythmischen Einheiten geführt, in denen auch wiederum nur eine Vorarbeit erblickt werden kann. Denn Rhythmus ist nicht Gliederung sondern Kraft. Und als solche von vornherein eine Synthese seiner beiden Dimensionen Dauer und Schwere. Die von jenen beiden Ausgangspunkten aus unternommenen rhythmischen Analysen aber hatten zum Ziel nicht die Erkenntnis einer rhythmischen Kraft und ihrer Entwicklung, sondern die Herausstellung eines rhythmischen Prinzips. Damit mußten sie von der Erscheinung weg zur Idee führen und andererseits in ihrer Anwendung gelegentlich gewaltsam werden. Von höchster Bedeutung für das Erkennen rhythmischer Vorgänge wird dabei die von Riemann stark betonte und auch von Wiehmayer beobachtete Zurückführung aller melodischen Einheiten auf Motive, deren Berechtigung zu bezweifeln ist. Wollte man die rhythmische Struktur des Volksliedes „O Straßburg" (wie unter den Notenwerten angedeutet) in „Klangflüsse" oder Motive in rhythmischem Sinne zerlegen, so wäre durch die so gewonnene Vereinheitlichung das Wesen der Melodie: die Entfaltung des Motivs über die Sequenz zur Linie völlig verschleiert:



In dieser Melodie ist die rhythmische Evolution sekundär, eine Folge des organischen Wachstums des Keimmotivs. Ich gebe im folgenden die rhythmische Struktur des Volksliedes „Schier dreißig Jahre bist du alt" wieder, dessen Analyse über die vorher angedeuteten Gesichtspunkte hinausführt:

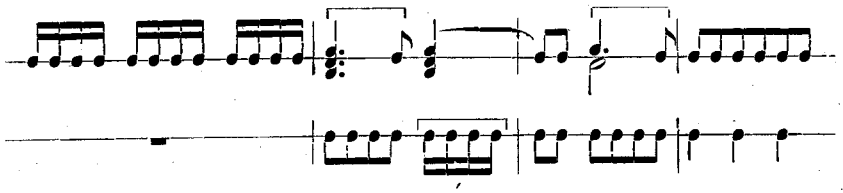


Hier handelt es sich um eine primäre rhythmische Evolution. Die Grundform der rhythmischen Spannung ist die im Gleichmaß gegebene Proportionalität des Gewichts. Die rhythmische Spannungslinie erhebt sich vom Gleichmaß aus in der Richtung einer erst zunehmenden, dann abnehmenden Auflösung in drei Phasen, deren Eintritt durch neue Grundformen (punktiertes Viertel und reine Achtelbewegung) gebildet wird. Dieses Beispiel zeigt die Bedeutung der rhythmischen Evolution gegenüber der Phrasierung nach Klangfüßen einerseits und im Vergleich zu der Verbindung mit metrischen Grundformen andererseits. Denn diese Verbindung erscheint mir als eine Vereinigung absolut gegensätzlicher Kräfte. Und mag sie für die Bestimmung der Grundformen wesentlich sein, so ist sie doch für die Erkenntnis der Entwicklungsbahn von ebenso zerstreuender statt bindender Kraft wie Modulation für das Harmonische. Ein Zurückgehen auf Vokalmusik zeigt die zutiefst feindliche Stellung von Metrum und Rhythmus gegeneinander mit Deutlichkeit.

Wenn schon von hier aus verallgemeinert werden darf, so ist zunächst die Forderung einer rhythmischen Analyse von der Voraussetzung einer metrisch-rhythmischen Phrasierung zu lösen. Die gegenwärtig zur Diskussion gestellten Fragen, wie etwa der Begriff des „großen Taktes" und seine Anwendung, sind lediglich Phrasierungsdifferenzen, deren Klärung durchaus von Belang ist, aber sie stehen alle noch diesseits des eigentlichen Problems. Die Aufgaben einer rhythmischen Phänomenologie beginnen mit der Aufstellung und Untersuchung der Grundformen, welche sich aus der Summe aller Abweichungen vom Gleichmaß ergeben. Nur bis dahin genügte die Phrasierung; sie ist also mit der rhythmischen Evolution nur identisch, wenn die primäre rhythmische Kraft gleich Null ist. Zunehmende Belastung der schweren Taktteile, Wechsel der rhythmischen Einheit, Triole, Synkope sind Intensitäten von verschieden großem Spannungsgrad. In diesen Erscheinungen sind die Kräfte beschlossen, aus deren wechselnder Lagerung und Folge die Eigenart der rhythmischen Evolution bestimmt werden kann. Auch ihre Bahnen, deren eine durch den Begriff zunehmender Auflösung bezeichnet wurde, haben typischen Charakter. Die Voraussetzung aber aller rhythmischen Beobachtungen ist die Einheit des Gesichtspunkts innerhalb einer Entwicklung, in der ein Wechsel der rhythmischen Kraft als Abwandlung der Grundkraft aber nicht als Eintritt eines neuen Metrums begründet wird.

Auch bei rhythmischen Untersuchungen ist der Einschlag der zeitlichen Entwicklung von Bedeutung. Der Rhythmus als ursprüngliche und von Komponisten absichtsvoll fixierte Kraft ist auf die neuere Musik beschränkt. Er tritt vielleicht am reinsten bei Bach in Erscheinung. Denn Bachs Rhythmik ist in höchstem Maße organisch. Sie hat die letzten Reste des starren, oft schematischen Rhythmus der älteren Musik überwunden und ist noch gleich weit entfernt von der subjektiven rhythmischen Stoßkraft Beet-

hovens wie von der freien, improvisierenden Rhythmik Haydns und Mozarts. Bei Bach finden sich in kleinstem Raume rhythmische Entwicklungen von beispielloser Kraft. Etwa wenn er im fünften der „Kleinen Präludien für Anfänger" in dmoll (in dem eine große innere Entwicklung lediglich auf harmonischen Vorgängen basiert) eine gleichmäßige Achtelbewegung in riesigen Kraftstauungen nach 38 Takten durch Ausbruch einer Sechzehntelbewegung sprengt und in zwei Takten zum Gleichmaß zurückleitet. Diese beiden Takte fangen die zurückflutende Bewegung auf und lassen sie in unendlich feiner Ausgewogenheit der Kräfte verebben:



Andere rhythmische Fragen fallen mit den Ausgangspunkten des dynamischen und agogischen Gesichtspunkts zusammen. Dieser ist durch den wesentlich akzidentellen Charakter der sekundären Elemente ein gemeinsamer. Er ergibt sich durch die Frage nach der Gesamthaltung der Entwicklung, wie sie aus dem Zusammenwirken der Elemente entsteht. Dieses Verhältnis wird meist als Verstärkung erscheinen, d. h. die dynamischen oder agogischen Spannungen werden in gleicher Richtung mit denen der andern Elemente verlaufen. Dabei werden die Intensitäten und besonders die Intensitätsunterschiede der Spannungen von Bedeutung. Ein Sforzato auf einem melodischen und rhythmischen Spannungshöhepunkt ist ein lediglich verstärkendes Moment, während eine starke dynamische Spannung in einer früheren Entwicklungsphase, Symbol einer starken Konzentration der Energien, von primärer Bedeutung ist. Dieses Verhältnis kann sich bis zum Gegensatz steigern. Hier liegt eine Wurzel der Dynamik Beethovens, welcher den dynamischen und agogischen Eigeninhalt im Grunde erst bloßgelegt und zu stärksten Wirkungen gebracht hat.

Damit ist bereits eine letzte Frage berührt. Die Physiognomie einer Erscheinung von begrenzter Ausdehnung, also etwa eines Themas, ist ein Produkt aus den Spannungen der Elemente. Die vorher im einzelnen beschriebenen Vorgänge fallen nun zusammen. Aus diesem Zusammentreten erwächst eine Fülle neuer Kombinationen. Nicht immer laufen die Spannungslinien der elementaren Kräfte miteinander. Schon wesentliche Intensitätsunterschiede zwischen ihnen ergeben eine Veränderung des Ganzen. Neue Möglichkeiten entstehen, wenn die Kräfte der Elemente in Gegensatz zueinander treten. Dieser Gegensatz in der Gleichzeitigkeit ist für die Musik ein nur ihr erreichbarer, tiefer Ausdruck. Auch ihn hat Beethoven erschlossen. Aber auch ohne die Kraft starker Gegensätze wird das Zusammenwirken der Elemente, die Durchdringung und Verbindung unzähliger kleinster Spannungseinheiten von stetig wechselnder Intensität zum Träger jener letzten Endes unerklärlichen Fülle und Vielgestaltigkeit, als welche die Musik uns erscheint.

2. Form.

Wenn die folgenden Gedanken durch den Formbegriff überschrieben werden, so ist dieser nicht als Grenze, sondern nur als Ausgangspunkt aufzufassen, der die Fragen des Organismus ganz einschließen und auf den Inhalt immer wieder vorausweisen wird. Die Voraussetzungen für eine Umspannung der Formwerte sind durch die Untersuchungen der Elemente gegeben. Die Art der Fragestellung bleibt unverändert: auch hier sind Kräfte herauszulösen, typische Grundformen aufzustellen und aus ihnen die vollendeten Erscheinungen abzuleiten. Dabei ist selbstverständlich, daß es vom phänomenologischen Standpunkt den noch immer gelegentlich auftauchenden Unterschied zwischen reiner und angewandter Formenlehre nicht geben kann. Außerdem besteht gerade für die Betrachtung der Form die Notwendigkeit, angesichts der verwirrenden Unklarheiten in der Anwendung der Grundbegriffe die Terminologie neu zu begründen.

Eine unbestrittene Voraussetzung aller Formuntersuchungen, die durch Riemann zum Gesetz erhoben wurde, ist die Ableitung aller Erscheinungen aus dem Motiv. Durch symmetrische Anordnung der Motive entstand der Begriff der achttaktigen Periode, welcher allen Formen als Maßstab so zugrunde gelegt wurde, daß (etwa in der Durchführung einer Sonate) asymmetrische Teile der Entwicklung als verlängerte oder verkürzte achttaktige Perioden aufgefaßt wurden. Ich möchte diese beiden Tatsachen hier herausstellen, da sie meines Erachtens zur Quelle zahlreicher Mißverständnisse geworden sind. Ihr Geltungsbereich scheint mir durchaus beschränkt.

Mag die Ableitung aller Formeinheiten aus dem Motiv spekulativ möglich sein, so ist doch historisch wie auch phänomenologisch die Wurzel des Formbegriffs eine dualistische: Motiv und Linie. Beides sind Urkräfte, beide unteilbar, daher Elemente der Form, in Wirklichkeit mehr Ideen als Erscheinungen. Denn rein lineare Musik ist ebenso selten wie eine rein motivische; als Formwerte treten beide nur vereinzelt auf[1].

Die Inkarnation dieses Gegensatzes der Kräfte ist in den Begriffen Periode und Thema gegeben[2]. In ihnen treten Linie und Motiv zur formalen Einheit zusammen. Ihrem Wesen nach ist Periode die Formwerdung der Linie, Thema die des Motivs; doch binden sich in der Erscheinung die Kräfte zur lebendigen Einheit. Als tektonische Kraft gehört auch das Motiv der Periode, die Linie auch dem Thema an. Das Gemeinsame von Periode und Thema ist ihre Teilbarkeit. Beide sind typische Grundformen und als solche von vollendeter Gegensätzlichkeit, deren Ausdruck das Formganze ist. Dieser Gegensatz ist durch die Begriffe Ablauf und Entwicklung umschrieben.

In dem Gegensatz von Linie und Motiv liegt ein Dualismus beschlossen, dessen Bedeutung über alle Formuntersuchungen hinausgeht. Linie ist Sein, Zustand, Gegenwart, Motiv ist Werden, Wille, Zukunft. Linie ist wesentlich passive, ruhende oder ausschwingende Kraft, in jedem Augenblick ihres Seins vollendet; Motiv ist wesentlich

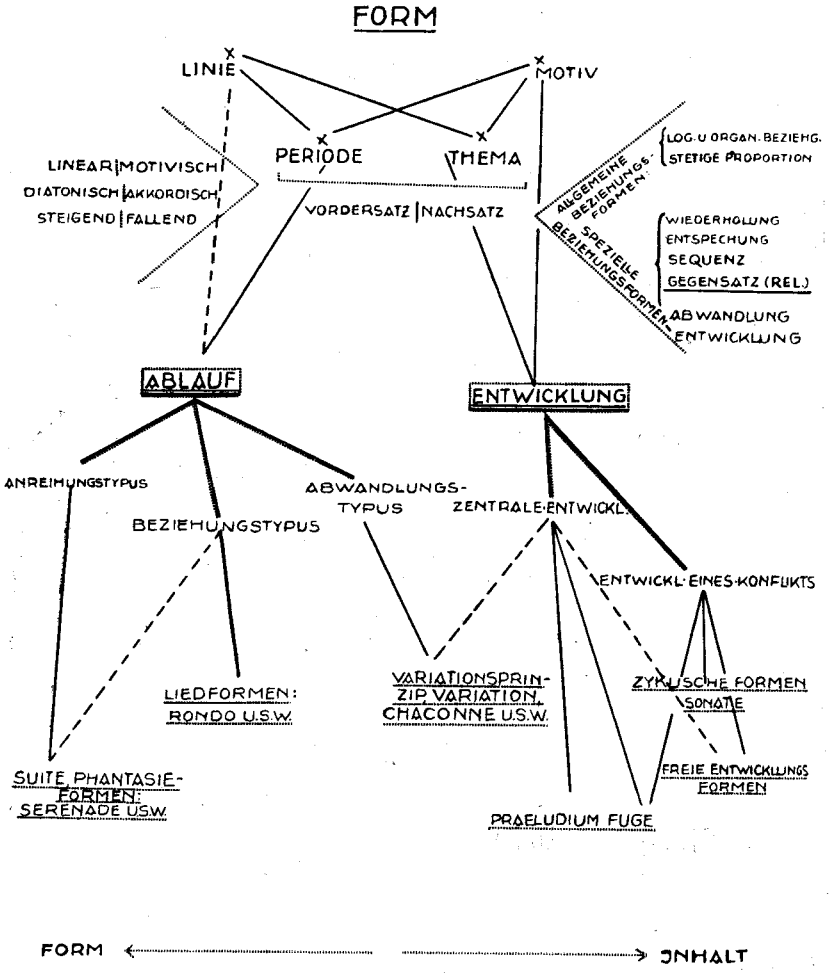
---

[1] Rein lineare Verlaufsformen nur am Anfang und Ende der Entwicklung der Kunstmusik, rein motivische überhaupt nicht, denn das Motiv ist praktisch nur als Ausgangspunkt einer Entwicklung denkbar; was z. B. bei Wagner „Motiv" genannt wird, hat mit diesem Formbegriff kaum etwas gemein.

[2] Vgl. zum folgenden den beigefügten graphischen Aufriß.

aktive, durchstoßende Kraft, als Erscheinung unvollendet, aber von stärkster Triebkraft. Motiv ist Keim, Linie ist Blüte.

Wenn diese beiden Kräfte im Thema oder in der Periode zusammentreten, so geschieht dies in mehreren typischen Formen. Nicht immer so, daß eine der Kräfte zum einzigen Träger wird, daß das Thema oder die Periode also entweder motivisch oder linear gebaut (besser: gewachsen) ist. Häufig findet schon innerhalb der Periode



eine Entfaltung des Motivs zur Linie oder eine Konzentration der Linie zum Motiv statt. Ein Beispiel von vollendeter Plastik für den ersten Fall ist „O Straßburg", für den zweiten das Kinderlied „Taler, Taler, du mußt wandern". Im Thema aber wird der Gegensatz motivischer und linearer Kräfte seit Haydn und Mozart immer mehr zum unmittelbaren Träger eines Konflikts. Hier stehen motivischer Vordersatz und linearer Nachsatz gegeneinander. In der älteren polyphonen Musik ist der gleiche Gegensatz der Kräfte oft an das Verhältnis von Thema und Kontrapunkt gebunden. Der tektonische Gegensatz der Kräfte verbindet sich oft mit dem natürlichen Gegensatz diatonischer und akkordischer Bildungen und ebenso oft mit einem Gegensatz der

Richtungen. So werden z. B. ein motivischer, akkordischer, steigender Vordersatz und ein linearer, diatonischer, fallender Nachsatz eines Themas zu häufigen Symbolen eines Konflikts, dessen Entwicklung den Inhalt einer zyklischen Form (nicht nur ihres ersten Satzes, der „Sonatenform" im engen Sinne) bildet[1].

Durch die Begriffe Vordersatz und Nachsatz ist ein Teilungsprinzip ausgesprochen, das für alle periodischen und thematischen Bildungen uneingeschränkt Geltung hat. Vordersatz und Nachsatz sind elastische Begriffe. Die gesetzmäßigen Beziehungen zwischen ihnen bestehen in verschiedenen Dimensionen (also zwischen zwei und zwei, vier und vier, acht und acht Takten usw.). Dadurch werden die sich aus dem Verhältnis von Vordersatz und Nachsatz ergebenden Beziehungen von weithin reichender Bedeutung[2].

Solche Beziehungen sind zunächst allgemeiner Art, d. h. sie gelten für alle Möglichkeiten eines Verhältnisses zwischen Teilsätzen. Dieses allgemeine Verhältnis beruht zuerst auf einer Beziehung zwischen den Formteilen, welche immer organisch und in den meisten Fällen auch logisch ist[3]. Durch sie werden die Teilsätze zu Funktionen eines Formwillens. Die bindenden Kräfte sind meist harmonischer und rhythmischer Natur, während die melodische Physiognomie der Teilsätze die Quelle der speziellen Formbeziehungen ist. Zu den allgemeinen Beziehungen gehört noch die Tatsache einer feinsten Gewichtsverteilung. Die Ausgewogenheit der Kräfte, welche natürlich nichts mit Symmetrie der Teile zu tun hat, ist ein wesentlich formbedingendes Moment. Sie ist das eigentliche Merkmal des Kunstwerks, das durch den geringsten synthetischen Eingriff in die Struktur (der mit dem Ziele eines klareren Erkennens manchmal empfehlenswert ist) sofort verletzt wird. Ich möchte dieses Gewichtsverhältnis durch den Begriff ausdrücken, in dem es Thiersch für die Architektur formuliert hat: „stetige Proportion". Denn es beruht auf einer dauernden Gewichtsbeziehung aller Teile zueinander und zum Ganzen.

Auf dieser Basis beruhen die speziellen Formbeziehungen, wie sie in der beigefügten graphischen Zusammenfassung in der Reihenfolge abnehmender Ähnlichkeit der Teile angedeutet sind. Die Wiederholung ist die primitivste Beziehung, deren Wesen z. B. ein Blick auf die Sprache des Kindes erhellt. Sie ist der erste Versuch einer selbständigen Formgebung, die einzige bindende Kraft in der Episodentechnik unserer frühen Instrumentalmusik (Echopraxis). Ihr am nächsten steht die Entsprechung. Das Verhältnis der Entsprechung kann in zwei Formen zum Ausdruck kommen: der Entsprechung der Endungen und ganzer Formteile. Der erste Fall ergibt eine (auch melodische) Beziehung von Halb- und Ganzschluß, der zweite jene überaus häufige Beziehungsform, in welcher der zweite Formteil gleichsam die Spiegelung des ersten ist, beide zusammen aber die (in dem Bilde des Halbkreises beschlossene) typische Form eines Spannungs- und Entspannungsverlaufs bilden. Im Gegensatz zu diesen wiederum mehr passiven Formbeziehungen ist die Sequenz von stärkster tektonischer Kraft, daher ein wesentliches Eigentum der Musik. Sie

[1] Vgl. schon hier das Thema der Es dur-Klaviersonate von Haydn S. 256.

[2] In der dreiteiligen Periode tritt zwischen Vorder- und Nachsatz der Mittelsatz; mit Zwischensatz werden selbständige Teilsätze zwischen geschlossenen Perioden bezeichnet. Der Begriff des Seitensatzes fällt in der folgenden Terminologie fort.

[3] Der Gegensatz dieser Begriffe liegt in der vorher (S. 233) gekennzeichneten Richtung.

stößt vor, trägt die Spannungshöhe weiter, ist also eben so wesentlich dem Motiv zugehörig, wie Wiederholung und Entsprechung linearen Grundkräften. Der Gegensatz ist als unmittelbare Formbeziehung zwischen Teilsätzen seltener. Er gehört allein dem Thema an und gelangt hier zu der vorher gekennzeichneten Tragweite des Konflikts. Die beiden Begriffe: Abwandlung und Entwicklung führen weiter. Ihnen liegt eine größere innere und äußere Entfernung der Formteile voneinander zugrunde. In beiden Fällen geht der Nachsatz über die Basis des Vordersatzes hinaus. Äußerlich wird die vorher meist herrschende Symmetrie des Raumes aufgegeben, ebenso wie die einigende Kraft des Rhythmus, die (wohl bis auf den Gegensatz) in den einfacheren Beziehungsformen gewahrt blieb. Die Spannungen des Vordersatzes gelangen zu breiterer, intensiverer Auswirkung. Der Unterschied der beiden Beziehungen liegt darin, daß in der Abwandlung die Spannkraft des Vordersatzes sich auswirkt, abwandelt, ohne daß Spannungshöhe und -intensität verändert werden. In der Entwicklung aber wächst der Nachsatz auch hierin über den Vordersatz hinaus. Das Kraftzentrum bleibt in beiden Fällen der Vordersatz. Übrigens haben diese Abgrenzungsversuche nur den Wert des Typus; es gibt kein „Entweder—oder" zwischen ihnen, sondern nur ein „Mehr—als".

Der Gegensatz zwischen Periode und Thema konnte bis hierher in seiner grundsätzlichen Bedeutung noch nicht aufgezeigt werden. Die im vorigen überblickten Formbeziehungen galten für beide. Ein Unterschied war lediglich in der Kraft und dem Intensitätsgrad der Formspannung gegeben. Nun aber, wo versucht werden muß, den Formbegriff über den begrenzten Raum eines Gedankens hinaus zu spannen, muß zunächst festgestellt werden, daß es vom Standpunkt der Formbetrachtung aus einen prinzipiellen Unterschied zwischen dem Gedanken (Periode, Thema) und dem Formganzen (Liedform, Sonatenform) nicht gibt. Es ist kein neuer Standpunkt einzunehmen, sondern der Gedanke trägt die Notwendigkeit und Art seiner Auswirkung innerhalb des Formganzen zutiefst als Forderung in sich selbst. Darum ist auch die Untersuchung der Form unter dem Gesichtspunkt einer Evolution ihrer Urkräfte möglich.

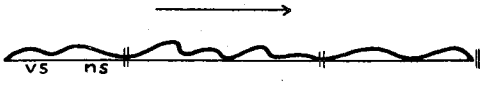
Der grundsätzliche Gegensatz zwischen Periode und Thema führt zu der eben so gegensätzlichen Struktur ihrer Verlaufsformen in den Begriffen *Ablauf* und *Entwicklung*. Diese beiden Begriffe sind nach meinem Empfinden von zentraler Bedeutung; der in ihnen beschlossene Dualismus ist die Achse der gesamten Formästhetik. Linie, Periode und Ablauf sind letzten Endes eben so Gradunterschiede wie Motiv, Thema und Entwicklung.

Das Wesen der Periode ist logische Gebundenheit einer Formspannung von begrenzter Intensität auf Grund einer klaren Beziehung der Teilsätze zu einander. Die Periode ist bereits in sich selbst die Erfüllung des in ihr beschlossenen Formwillens; sie ist in sich selbst vollendet. Nach einer ersten Periode kann nur eine zweite folgen, nach dieser eine dritte und so fort. Der periodische Ablauf, welcher einzig durch Zwischensätze oder in Instrumentalformen durch kurze Überleitungen unterbrochen werden kann, beruht auf einer Folge *selbständiger, koordinierter Formteile*.

Das Wesen des Themas ist organischer Ausdruck einer einmaligen Formspannung von unbegrenzter Intensität und Triebkraft, ebenfalls auf Grund einer klaren Formbeziehung. Das Thema ist nicht vollendeter Ausdruck eines Formwillens sondern le-

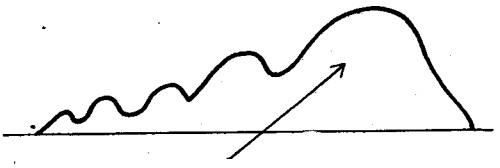
diglich die Forderung eines solchen. Diese Forderung muß zur Auswirkung gelangen. Auf ein erstes Thema folgt nicht ein zweites, sondern es folgen Nebengedanken, Episoden, Überleitungen, eine Coda, also Funktionen des Themas. Dadurch stellt sich die thematische Entwicklung in stärksten Gegensatz zum periodischen Ablauf; sie beruht auf einer Beziehung unselbständiger, subordinierter Formteile unter die zentrale Kraft eines Themas. Auf diesen Gegensätzen ruht die folgende graphische Gegenüberstellung:

1. Periodischer Ablauf:



2. Thema und seine Funktionen:

3. Thematische Entwicklung:



Es braucht kaum betont zu werden, daß die Grenzen zwischen Ablauf und Entwicklung fließend sind, daß ihnen letzten Endes eine gemeinsame Wurzel zugrunde liegt und daß Entwicklungsformen erst sehr langsam aus Ablaufsformen herausgewachsen sind. Es genügt, in diesem Gegensatz einen Begriff geschaffen zu haben, der Tragkraft genug besitzt, den fundamentalen Unterschied der Formgebung etwa eines ersten und zweiten Sonatensatzes zu begreifen. Und es wird von hier aus verständlich erscheinen, wenn die Gliederung einer reinen Entwicklung in achttaktige Perioden abgelehnt wird, weil sie dem Wesen der Form zutiefst widerspricht, genau so wie sie andererseits bei einer periodischen Ablaufsform notwendiges Instrument der Analyse sein muß. Der innere Grund der Ablehnung ist auch hier der gleiche wie in früheren Fällen: der phänomenologische Standpunkt strebt nach Beziehung und Vereinheitlichung, indem er das Formganze unter dem Gesichtspunkt einer Evolution zu verstehen sucht. Und wenn man den Begriff der Form in der Musik als die Summe aller Beziehungen definieren kann, welche zwischen den Teilen der Bewegung bestehen, so scheint der Standpunkt hier auch durch das Ziel gegeben.

Auch für die Ableitung der Formen im engeren Sinne, d. h. der Verlaufstypen bleibt der Gesichtspunkt der Evolution bestehen. Das (einzige) Problem aller Ablaufsformen ist ein Problem der Folge, d. h. der Anordnung periodischer Einheiten. Der primitivste Ablaufstypus ist die Anreihung seiner Teile (Ablaufsschema: A B C . . .). Dieser Anreihungstypus ist in wörtlicher Übertragung unkünstlerisch und würde zum Potpourri führen, in jedem Falle ein Minimum an formaler Spannkraft. Sein Auftreten in der Kunstmusik bleibt an die älteren freien Suitenformen gebunden, die ähnlich wie Serenade, Divertimento, Kassation gerade auf losester Verknüpfung beruhten oder wie die Phantasie den improvisierenden Charakter ihrer Abfolge betonten. Die überwiegende Mehrzahl der Ablaufsformen beruht auf einer Beziehung der Teile. Dieser Beziehungstypus (Ab-

laufsschema: A B A) besteht in vielfachen Abwandlungen (A B A B A oder A B A C A B A u. a.) und ist in der Dreiteiligkeit ein Symbol plastischer Einfachheit, dessen typische Kraft auf die Spannungsgrundformen der andern Ausgangspunkte zurückführt. Diesem Formtypus gehören alle die Erscheinungen an, welche gewöhnlich als Liedformen bezeichnet werden und denen ein Rondo eben so primär zugehört wie der langsame Satz einer Sinfonie oder ein Menuett. Die Gegensätze können sich bei diesem Ablaufstypus ins Absolute weiten; zahlreiche langsame Sonatensätze mit selbständigen Mittelteilen bieten Beispiele für absolute Gegensätze, während alle Gegensätze in den Entwicklungsformen relativ sein müssen[1]. Die Kraft dieser Formbeziehung ist an keinen Umfang gebunden; sie tritt bereits innerhalb einer dreiteiligen Periode (wie etwa in dem Kinderlied „Ein Männlein steht im Walde") mit vollendeter Deutlichkeit in Erscheinung. Ein letzter Ablaufstypus kann als *Abwandlung* bezeichnet werden. Er beruht auf der stetigen Veränderung einer Periode oder Periodengruppe, führt also zur Variation oder solchen Formen, denen ein Variationsprinzip zugrunde liegt. (Ablaufsschema $A\ A^1\ A^2 \ldots$)

Die Variation leitet, wo sie (wie bei Beethoven oft) über die geringen Spannungshöhen der Ablaufsformen hinausdrängt, zur Entwicklung. Das Problem der *Entwicklungsformen* ist ein Problem der *Kräfte* und nicht der Folge. Diese wird durch die Art der Kräfte bestimmt. In diesem Sinne bestehen zwei Entwicklungstypen: die Entwicklung *einer* Kraft oder eines Kräftegegensatzes. Der erste Fall, der als *zentrale Entwicklung* bezeichnet werden kann, beruht auf der Evolution einer Kraft, die von keimhaftem Ursprung aus zu völliger Entfaltung gelangt. Daß solche Entwicklungen bereits in dem äußeren Rahmen einer achttaktigen Periode stattfinden können, erwies der Blick auf das Volkslied („O Straßburg"). Die stärksten Formsymbole zentraler Entwicklungen sind Präludium und Fuge. Ihre Evolutionsbahn ist bei Bach oft parallel; ihr Wesensunterschied beruht darauf, daß die Entwicklung des Präludiums auf einem (oft verschleierten) Motiv, die der Fuge auf einem scharf umrissenen Thema basiert[2]. Der Charakter der Entwicklung erscheint im Präludium oft noch reiner, weil sie hier ungehemmt, ohne alle formale Bindung, zum Ausdruck gelangen kann. Es gibt Präludien bei Bach, deren Entwicklungsintensität schon in kleinstem Raume höchste Energiespannungen erreicht, und vor allem in der Fuge tritt durch das Moment der Polyphonie eine neue Lagerung der Kräfte ein, deren Intensität notwendigerweise zur Entwicklung führen muß. Diese macht auch schon die Fuge oft zum Träger eines Konflikts, dessen Kräfte nicht mit einem vertikalen Gegensatz verbunden zu sein brauchen, sondern (in der Mehrzahl) innerhalb des Themas liegen. Von der gleichen Einstellung aus sind auch die freien Entwicklungsformen (Ouvertüre, Sinfonische Dichtung usw.) zu verstehen, in denen eine Mehrzahl von Kräften (und hier auch gelegentlich wirkliche Motive) zur Entwicklung gelangt. Die Evolutionsbahn dieser Entwicklungen wird oft durch außermusikalische Momente bestimmt (Musikdrama).

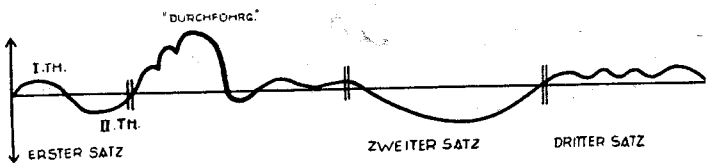
Die reinste Inkarnation der Entwicklung eines *Konflikts* ist in den zyklischen Formen gegeben. In ihnen wurde die Entwicklungsbahn eines Kräftekonflikts mit

[1] Ein gutes Beispiel für den absoluten Gegensatz der Teile ist der langsame Satz von Brahms' Violinsonate A dur op. 100 in dem Gegensatz der F dur und d moll Periodengruppen.

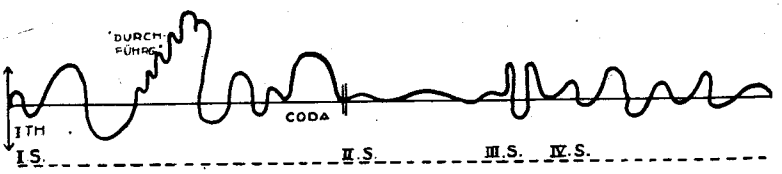
[2] Ihr innerer Zusammenhang verdichtet sich oft bis zur gemeinsamen Substanz der Gedanken.

vollendeter Plastik vorgezeichnet. Der Konflikt beruhte ursprünglich auf dem Gegensatz zweier Themen, die auf verschiedenen harmonischen Ebenen stehen, dann einander durchdringen und sich schließlich auf gleicher Ebene vereinen (Lösung, nicht „Reprise"!). Die andern Sätze der zyklischen Form standen zum ersten im Verhältnis eines Gewichtsausgleichs, indem sie durch ihren größeren Raum die Spannungshöhe des ersten Satzes aufwogen. Die Formästhetik hat mit merkwürdiger Beharrlichkeit an diesem Kanon der Sonatenform festgehalten, obwohl er bereits gleichzeitig mit seiner Aufstellung im Begriff war, überwunden zu werden. Die Entwicklung der zyklischen Formen ist schon von Haydn an ein Kampf zwischen den Forderungen der Form und des Inhalts. Schon hier entstanden neue Entwicklungsbahnen des Konflikts, die von Mozart und Beethoven vollendet wurden. Eine grundlegende Veränderung der Entwicklungsbahn tritt dadurch ein, daß der Konflikt *innerhalb* des ersten Themas zum Ausdruck kommt oder sich unmittelbar aus diesem entwickelt. Dadurch werden das zweite Thema, der Gegensatz der harmonischen Zentren, die „Durchführung" (im Sinne der Form) und die spätere Lösung zu Formresten, die wirkliche Durchführung d. h. der Austrag des Konflikts, beginnt unmittelbar nach dem Thema. Wo sein Ziel nicht die Wiederherstellung des ursprünglichen Gewichtsgegensatzes ist, wird die Coda zur entscheidenden Instanz. Die anderen Sätze werden zu Funktionen des Konflikts. Die konzentrierten Spannungen des ersten Satzes schwingen in ihnen aus, werden erneuert und weiter getragen. Auch hier ergeben sich typische Grundformen. Eine von ihnen beruht darauf, daß Kraft und Gegenkraft einzeln, abgelöst voneinander und von ihrer Konfliktstellung in ihnen zur Auswirkung kommen, eine andere darauf, daß der Konflikt, mit geringer Intensität erneut, allmählich verebbt. Von wesentlicher Bedeutung wird das Finale, welches von dem liedhaften Kehraustypus der frühen zyklischen Formen bis zur synthetischen Zusammenfassung aller Kräfte wächst. Ich fasse diese Andeutungen zusammen, indem ich einige charakteristische Entwicklungsbahnen graphisch umreiße:

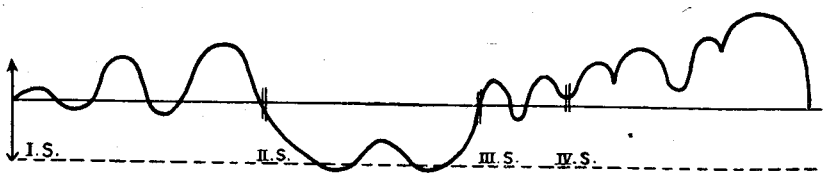
1. dreisätzige Form. Erster Satz: Konflikt zweier Themen, zweiter und dritter Satz: konfliktloses (geschlossenes) Ausschwingen der Kräfte.



2. viersätzige Form. Erster Satz: Konflikt im ersten Thema; wesentliche Bedeutung der Coda; der Konflikt wird in den andern Sätzen mit abnehmender Intensität erneuert.



3. viersätzige Form. Erster Satz: ein in großen Dimensionen zum Austrag gelangender Konflikt. Zweiter Satz: Lösende Gegenkräfte (im Sinne des ersten) drängen zu einer Erneuerung des Konflikts, die durch eine Konzentration der Kräfte im dritten Satz gegeben wird. Das Finale faßt die Entwicklung synthetisch zusammen und bringt sie zum Abschluß.



Diese Zusammenfassungen gehen bereits weit über Formprobleme hinaus. Doch sollte durch sie gezeigt werden, daß jede Formästhetik notwendigerweise zusammenbrechen muß, wenn sie sich auf ihre Grenzen beschränkt. Denn die stärkste der formbedingenden Kräfte ist der Inhalt.

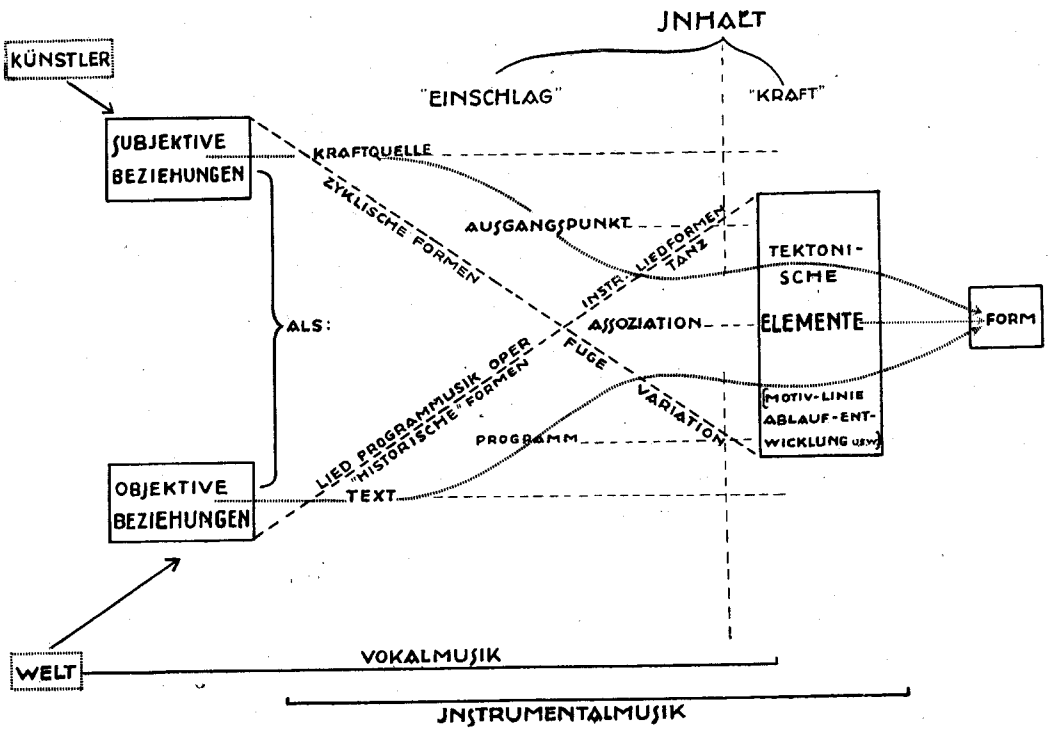
Im Rückblick auf die Entwicklungsformen stellt sich noch die Notwendigkeit heraus, die Instrumente der Analyse erheblich zu erweitern. Nicht nur die Themen und andere hervorstechende Teile der Entwicklung sondern jedes ihrer Glieder muß eindeutig nach seinem Formwert bezeichnet werden, andererseits sind die Mittel und Typen der thematischen und motivischen Arbeit zu ordnen und ebenfalls terminologisch zu bestimmen. Erst dann wird es möglich sein, die formale Struktur eines zyklischen Organismus wesentlich zu durchdringen.

3. Inhalt.

In den vorausgegangenen Untersuchungen mußte bereits ein wesentlicher Teil der Inhaltsprobleme entrollt werden. Wenn diese nun noch zu eigenem Ausgangspunkt erhoben werden, geschieht es, um frühere Beobachtungen zusammenzufassen und in einigen entscheidenden Punkten zu ergänzen. Es muß zunächst betont werden, daß der Begriff des Inhalts auch von phänomenologischen Standpunkt aus in vollem Umfang aufrecht erhalten bleibt. Der Inhalt ist ein Teil der Erscheinung, ihr wesentlich zugehörig, nach Qualität, Intensität und Verlauf, wenn auch nicht immer eindeutig zu bestimmen, so doch wesentlich abzugrenzen, und völlig unabhängig von den Beziehungen des Kunstwerks zum Betrachter.

Auch die Wurzel des Inhaltbegriffs ist uneinheitlich, aber seine Kräfte sind nicht gleichwertige Äußerungen eines ursprünglichen Dualismus sondern ergeben sich unmittelbar aus der Genesis des Kunstwerks. Die inhalttragenden Kräfte der Musik sind die Elemente und ihre Auswirkung, im wesentlichen also die Kräfte, welche vorher mit den Begriffen Organismus, Evolution, Tektonik bezeichnet wurden. Diese „tektonischen Elemente" (wie sie eingangs zusammenfassend genannt wurden) sind die *Kraft*, und damit die unmittelbaren Träger von Inhaltswerten. Zu ihnen tritt ein zweiter Faktor, der nicht Kraft ist, sondern *Einschlag*: die Summe aller Beziehungen, welche die tektonischen Elemente tragen und durch sich selbst zum Ausdruck bringen können. Diese Beziehungen entstammen zwei Quellen: der Einschlag wird entweder durch den Schaffenden gegeben und umfaßt hier alle Gefühls- und

Erlebniswerte, die in den Tönen zum Ausdruck gelangen: das sind subjektive Beziehungen, im Sinne von Beziehungen zum Subjekt (des Kunstwerks d. h. zum Schaffenden). Oder der Einschlag entsteht von außen her durch objektive Beziehungen, deren Quelle nicht das Ausdrucksbedürfnis des Schaffenden sondern die Welt als Totalität ist, deren Ausdruck ein Text, ein Programm, ein Bild sein kann. Die Gegenüberstellung subjektiver und objektiver Einschlagswerte hat wiederum keine absolute sondern typische Bedeutung. Es gibt nicht nur zahlreiche Übergangswerte zwischen ihnen, sondern beide Beziehungsformen treten, etwa im Liede, oft in das Verhältnis einer unmittelbaren Synthese zueinander. Beide Beziehungsformen aber gelangen (das ist in dem Bilde des „Einschlags" ausgedrückt) zum Ausdruck nur durch die tektonischen Elemente. Diese sind immer Träger des Inhalts und nur in verschieden hohem Grade mit fremden (außermusikalischen) Inhaltsenergien erfüllt, sehr oft völlig oder nahezu frei von subjektiven oder objektiven Beziehungen. Das Überwiegen der tektonischen Elemente ist in allen Fällen bei dem Zusammentreffen der Kräfte notwendig. Während ein rein tektonischer, elementarer Inhalt nicht nur denkbar sondern sogar häufig ist, führt ein Überwiegen der subjektiven oder objektiven Beziehungen zur Gefährdung des Kunstwerks, indem es das schwebende Gleichgewicht der Kräfte erschüttert. Ein solches Überwiegen subjektiver Beziehungen führte bei Beethoven gelegentlich zur Gefährdung oder sogar Vernichtung des Organismus (Eroicadurchführung), eine Überlastung objektiver Inhaltswerte untergrub eine Weiterentwicklung der symphonischen Dichtung und führte schon bei Liszt gelegentlich zur Zersprengung der künstlerischen Einheit.



Ehe die verschiedenen Faktoren des Inhalts losgelöst voneinander untersucht werden könnten, ist noch einiges über den Gesamtbegriff festzustellen. Hier muß einmal, wenn auch sehr oberflächlich, eine Stellungnahme zu den wesentlichen Richtungen der Ästhetik versucht werden. Die gekennzeichnete Einstellung zum Inhaltsbegriff in der Musik ist durchaus idealistisch und lehnt alle rein formalistischen oder sensualistischen Betrachtungsmöglichkeiten von sich aus ab. Innerhalb der idealistischen Musikästhetik aber tritt hier wohl ein entscheidender Gegensatz zwischen psychologischer und phänomenologischer Einstellung heraus. Der Inhalt ist, so wie er hier gesehen wird, einer der primären Faktoren des Kunstwerks. Er wird wahrgenommen oder erkannt, ebenso wie alle andern Faktoren, nicht eingefühlt oder vorgestellt. Auch seine subjektiven Beziehungen sind mit dem Augenblick ihres Ausdrucks zu einem Teile des Objekts, d. h. des Kunstwerks, geworden und verbindlich geprägt, wenn auch schwerer zu bezeichnen. Die Mehr- oder Vieldeutigteit des musikalischen Ausdrucks ist bei richtiger Fragestellung äußerst begrenzt; scheinbare Wiedersprüche sind meist historisch zu erklären. Der Hörende steht dem Inhalt des Kunstwerks lediglich empfangend gegenüber (wodurch die Forderung höchster Aktivität des Hörens nicht berührt wird). Seine Assoziationen beim Apperzeptionsvorgang sind subjektiv, völlig unverbindlich und als Instrument der Analyse außerordentlich gefährlich.

Dieser Standpunkt der Inhaltsbetrachtung scheint mir vor allem nach zwei Richtungen hin wesentlich. Indem er in den Begriffen Kraft und Einschlag die verschiedene Rolle der tektonischen Elemente und der außermusikalischen Beziehungen zum Ausdruck bringt und in dem Komplex eines Inhalts in allen Fälken eine Synthese dieser Komponenten erblickt, hebt er alle Grenzen des Inhaltsbegriffs in der Musik auf. Die primitive Spannungsform c—d—c oder Tonika—Dominante—Tonika ist der Qualität nach genau so ein Inhaltswert wie ein Sonatenthema oder die gesamte Entwicklung einer Symphonie. Es gibt keine „inhaltlose" Musik und vor allem keine „inhaltlosen" Teile oder Strecken innerhalb eines Kunstwerks. Sondern es gibt nur Intensitätsunterschiede sowohl der Inhaltswerte selbst wie der einzelnen Teile ihrer Evolution. Ein zweites wesentliches Moment liegt in der Stellung der außermusikalischen (subjektiven uud objektiven) Beziehungen zum Inhalt. Sie sind Einschlag, Refler, nicht reale, aus dem Material des Kunstwerks geformte Kräfte, wie die tektonischen Elemente, sondern, vom Kunstwerk aus gesehen, fremde irreale Quellen, die durch die vermittelnde Gestaltungskraft des Schaffenden zu einem Niederschlag, einer (sehr verschieden deutlichen) Fernwirkung gelangen. Ihre Auswirkung im Kunstwerk ist nicht ein reales Sein sondern ein Zurückgestrahltwerden, ein Hindurchschimmern durch die Oberfläche der tektonischen Elemente. Durch die Annahme, daß die tektonischen Elemente und die außermusikalischen Beziehungen im Inhalt des Kunstwerks keinen gemeinsamen Nenner haben, ist der Konstruktionsversuch eines solchen in dem widerspruchsvollen Begriff der „Scheingefühle" überwunden. Durch die Betonung der tektonischen Elemente aber ist es möglich, über eine Einseitigkeit der psychologisch gerichteten Betrachtungsweise hinauszukommen, die überall in der Musik Affekte oder Gefühlsäußerungen sucht und analytisch bereits an einem Sonatensatz von Haydn oder Mozart notwendigerweise scheitert. Dieser Gesichtspunkt ist für die Analyse von wesentlicher Bedeutung.

Die tektonischen Elemente als primärer Inhaltswert brauchen nicht mehr zu-

sammenhängend untersucht zu werden. Alle wesentlichen Grundlagen ihrer Auswirkung waren vom Ausgangspunkt der Form aus erkannt worden. Motiv und Linie sind tektonische Kräfte, also primäre Inhaltswerte. Auch die Formbeziehungen ragen in ihren speziellen Formulierungen tief in den Bereich der tektonischen Elemente hinein. Die Ablaufslinie der tektonischen Kräfte mußte schon zur Begründung primitivster Vorgänge herangezogen werden; sie ist durch die Endpunkte Spannung und Entspannung begrenzt. Schließlich führten die Begriffe Ablauf und Entwicklung und die sich aus ihnen ergebenden Verlaufsformen zu den letzten Evolutionen der Grundkräfte. In der Summe dieser Erscheinungen und Beziehungen liegen die tektonischen Elemente des Inhalts beschlossen.

Der Übergang zu den objektiven und subjektiven Beziehungen verändert die Methode der Untersuchung. Es war schon betont worden, daß den Komponenten des Inhalts der gemeinsame Nenner fehlt. Daraus ergibt sich die wesentliche Physiognomie der musikalischen Inhaltswerte; sie beruht auf der Eigenart der Dosierung der Kräfte. Die tektonischen Kräfte sind *Substanz* und darum als solche faßbar, die Beziehungsformen sind als irreale Größe nicht ihrer Substanz sondern nur ihrer Richtung nach bestimmbar; es kann allein ihr *Bezirk* festgelegt werden, und zwar mit einer wesentlich geringeren Deutlichkeit. Es können also nur die Linien bezeichnet werden, auf denen sich die Auswirkung objektiver oder subjektiver Kräfte innerhalb der tektonischen Elemente auswirken kann. Die Methode ihrer Bestimmung führt zu einer Art von Kategorienlehre.

Bedeutungsvoll wird in diesem Zusammenhang die Intensität der Beziehung. Sie ist für das Zustandekommen des Inhaltkomplexes insofern entscheidend, als eine (besondere subjektive) Inhaltsbeziehung unterhalb einer gewissen Intensitätsgrenze überhaupt kaum in Erscheinung tritt. Beethoven ist darum in vielen seiner Werke „leicht" zu verstehen, weil die subjektiven Beziehungen (z. B. in der Richtung des Pathetischen) bei ihm in größter Intensität zum Ausdruck gelangen. Bachs und Mozarts Instrumentalmusik hat aus dem entgegengesetzen Grunde noch immer unter vielen Mißverständnissen zu leiden. Besonders ist die symptomatische, verhüllte Art, in der stärkste subjektive Ausdruckswerte bei Mozart in die tektonischen Elemente eingebettet sind, immer wieder übersehen worden.

Es kann versucht werden, die verschiedenen Intensitätsgrade der Beziehung in einigen für die Musik wesentlichen Grundformen zu bestimmen. Dieser Versuch führt zu einer Nebeneinanderstellung von Beziehungsgraden, die etwa mit den Begriffen Kraftquelle, Ausgangspunkt und Assoziation notdürftig bezeichnet werden können. Sie gelten für beide Formen der Beziehung: subjektive und objektive. Durch sie wird das typische Verhältnis zwischen dem Einschlag und den tektonischen Elementen bezeichnet. Im ersten Falle ist die Beziehung überwiegend. Sie ist als Kraftquelle der Inhaltskern eines Werkes oder Satzes. Sie bedingt und lenkt die Evolution der tektonischen Elemente, hinter denen sie in einer gleichbleibenden Stärke steht. Im zweiten Falle ist die Beziehung der Ausgangspunkt aber nicht die Kraft einer inhaltlichen Evolution. Sie bedingt die ursprüngliche Bindung der Kräfte (also etwa des Themas), weicht aber im Verlauf der Entwicklung einem wachsenden Übergewicht der tektonischen Elemente und bricht (ein für den musikalischen Ausdruck sehr wesentliches Moment) an einzelnen, oft zusammenhanglos erscheinenden Stellen unvermutet durch.

Ein letzter Beziehungsgrad schwächt dieses Verhältnis noch weiter zugunsten der tektonischen Elemente ab. Hier ist die Beziehung lediglich eine Assoziation, nicht einmal der bedingende Ausgangspunkt, sondern nur eine gelegentlich, von inhaltlichem Standpunkt aus zufällig, assoziativ mitschwingende Kraft, welche die Evolutionsbahn der tektonischen Elemente nicht aus ihrer Richtung abzulenken vermag.

Die objektiven Inhaltsbeziehungen umfassen eine Totalität, welche schwer irgendwie in typische Erscheinungsformen gebunden werden kann. Die Zahl der Kategorien, durch welche die Musik zum Ausdruck eines Weltbilds werden kann, scheint unbegrenzt. Auch hier lassen sich zunächst nur die Unterschiede der Formung fassen. Die in der Dreiteilung Kraftquelle — Ausgangspunkt — Assoziation gegebenen Intensationsgrade, welche sich auf die subjektiven Beziehungen uneingeschränkt übertragen lassen, gewinnen für die objektiven Beziehungen die Bedeutung von Gattungsbegriffen. Die natürliche Kraftquelle in objektivem Sinne ist ein Text, dessen bedingende Kraft mehr oder weniger konstant bleibt. Die beiden andern Gesichtspunkte aber führen zur Programmusik. Die objektiven Beziehungen als Ausgangspunkt einer musikalischen Entwicklung führen zu der Form der Programmstellung, wie sie in der symphonischen Dichtung, oder der Programmsymphonie gegeben ist. In dem Begriff der Assoziation laufen beide Linien zusammen. Die natürliche Form der Assoziation in der Instrumentalmusik ist die Überschrift, soweit diese in der Tat Ausdruck einer objektiven Beziehung ist und nicht nur dekorative Bedeutung hat. Wenn auch der Wirkungsbereich der objektiven Inhaltbeziehungen hierdurch nicht erschöpft ist, sondern auf solche Erscheinungen ausgedehnt werden muß, in denen eine solche Beziehung als Kraft zwar vorhanden war aber keinen Ausdruck im Wort gefunden hat, so sind doch die Möglichkeiten eines sicheren Erkennens in diesen Fällen äußerst beschränkt.

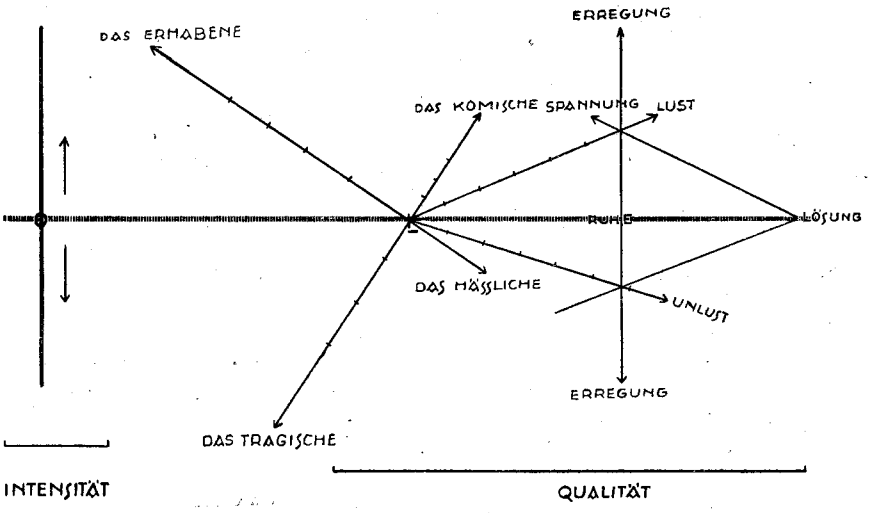
Hieraus entsteht zunächst die allgemeine Frage nach dem Verhältnis von Wort und Ton innerhalb des Inhaltbegriffs. Sie kann von der Vokalmusik aus gesehen und auf die andern Verhältnisformen übertragen werden. Die typischen Grundformen dieses Verhältnisses lassen sich in folgender Form ausdrücken (indem die ausgezogene Linie die Evolutionsbahn des Wortes, die durchbrochene die des Tones andeutet):

Die ersten beiden Formen zeigen nur einen Intensitätsunterschied der Linien; die Kraft ist in beiden gleichgerichtet. Man kann die erste, niederste Form des Verhältnisses als Illustration, die zweite als Vertiefung bezeichnen. Die Kraft der Inhaltgebung wächst mit zunehmender Annäherung des ersten Typus an den zweiten. Im dritten Falle macht sich die Evolutionslinie des Tons von der Wortlinie frei; sie gelangt zum Ausdruck eines musikalischen Eigeninhalts, der, wenn auch objektiv bedingt, doch auf dieser Stufe einen Inhaltkomplex, nicht mehr einzelne Worte, Sätze oder Gedanken vertont. Diese Stufe ist (nicht nur ihrer Intensität nach) die höchste. Durch den Begriff des Eigeninhalts in der hier geprägten Bedeutung ist ein wesentliches Problem der gegenwärtigen Liedkomposition bezeichnet, sind die Grund-

fragen der Programmusik und das Musikdrama berührt. Denn die hier zum Ausdruck gelangenden Inhalte drängen immer mehr zur Befreiung von den Bindungen des Textes oder Programms und zur unmittelbaren Beziehung auf den inhaltlichen Kern selbst. Darum ist der Tristan eines der wenigen Werke, in denen die Idee des Musikdramas zur Erfüllung gelangt, weil seine Partitur mehr ist als Vertonung des Textes sondern weit über das Wort (und teilweise gegen das Wort) zur unmittelbaren Übersetzung der seelischen Entwicklung des Dramas wird.

Die objektiven Inhaltsbeziehungen in der Musik reichen zeitlich weit zurück. So stark wir uns heute bemühen, von ihnen in möglichst hohem Grade frei zu werden, so stark waren vergangene Jahrhunderte in ihnen gebunden. Freilich ist für Bach nicht die Tatsache wesentlich, daß seine Musik immer wieder bildhaft, d. h. objektiv beziehungsvoll war, sondern der Grad, in dem er diese objektiven Beziehungen, ohne sich von ihnen zu lösen, verinnerlicht und dadurch überwunden hat, indem er ihre Forderung gleichsam lautlos oder unmerklich erfüllte. Auch die bildhaften Beziehungen zwischen Objekt und Musik lassen sich ordnen, auf Anknüpfungen an akustische oder optische Urtatsachen zurückführen oder Richtung und räumliche Dimension als tertium comparationis erkennen.

Einfacher erscheint die Möglichkeit, die subjektiven Beziehungen des Inhalts zu ordnen. Hier können die Ergebnisse der psychologischen Ästhetik eingesetzt werden, ohne daß noch die Gefahr eines Mißverständnisses über die objektive, dem Kunstwerk wesentlich zugehörige Natur dieser Beziehungsformen bestünde. Die Linien, deren Verlauf durch die Endpunkte: Spannung—Entspannung, Lust—Unlust, Ruhe—Erregung bezeichnet werden, gewinnen durch eine geringe (von wesentlich musikalischen Gesichtspunkten ausgehende) Modifizierung ihres räumlichen Verhältnisses ein etwas verändertes Aussehen. Zu ihnen treten als dem musikalischen Inhalt angehörende Kategorien noch die des Erhabenen und des Tragischen mit ihren Komplementformen hinzu:



Für den Standpunkt dieser Untersuchung ist das Verhältnis und die Lagerung der einzelnen Kategorien belanglos. Die Tatsache, daß die Begriffe des Tragischen und Komischen nicht auf einer Linie liegen und daher nicht als gegensätzliche Auswirkungen einer Kraft angesehen werden können, fällt nicht ins Gewicht. Denn hier handelt es sich nur um Richtungen; nicht um Kräfte, sondern um Bezirke der Inhaltbeziehungen. Es genügt für die Erkenntnis des Inhalts in der Musik völlig, sie festzustellen, ohne daß die Notwendigkeit einer weiteren Durchdringung dieser Kategorien bestünde. Denn sie sind nicht primäre Bestandteile des Inhalts, sondern lediglich ein Anordnungsprinzip von Kräften, deren Reflex allein im Inhalt sichtbar wird. Um diesen Reflex mit einiger Deutlichkeit zu bestimmen, ist es notwendig, seine einzelnen Komponenten als Linien im Raume aufzufassen, die in völliger Unabhängigkeit einander durchdringen. Ein starkes Lustgefühl kann mit dem Ausdruck der Ruhe ebenso sehr verbunden werden wie mit dem der Erregung. Außerdem aber ist es möglich, die einzelnen Linien zu gliedern, Durchschnittswerte auf ihnen abzustecken, um durch sie zu einer genauen Begrenzung des „Einschlagbezirks" zu kommen. So können auf den Lust—Unlustlinien entsprechende Gliederungspunkte markiert und dem Wesen des musikalischen Ausdrucks gemäß bezeichnet werden, die in ihren Höhepunkten aufwärts bis zur lustvollen Ekstase, abwärts bis zum schmerzvollen Zusammenbruch führen können (Beethoven belegt beide Fälle mehrfach mit gravierender Deutlichkeit), auf den andern Linien die gebräuchlichen Unterscheidungen eingesetzt werden (das Feinkomische, das Derbkomische, das Groteske oder: dekorativ, prunkvoll, unmittelbar erhaben usw.). Doch sind alle diese Gesichtspunkte nicht ganz wesentlich und haben nur einen methodischen Wert, indem sie durch Einigung auf festgelegte Bezeichnungen der Inhaltbezirke das Spiel einer freien, vom Wesentlichen abführenden Phantasie einschränken.

Das Wesen der objektiven und subjektiven Inhaltbeziehungen bezeichnet schließlich ihre Stellung zur Form. Sie sind in ihrer Gesamtheit formlos; formtragende Kräfte sind allein die tektonischen Elemente. Diese schlagen die unmittelbare Brücke zur Form, indem sie selbst zumeist bereits formale Substanzen sind oder zu solchen werden. Alle von außen bedingten Beziehungen gehen erst durch die Vermittlung der tektonischen Elemente zur Form ein.

Die einzelnen Formen stehen in einem verschiedenen Verhältnis zu den bezeichneten Inhalttypen. Lied, Programmusik, Oper und Musikdrama sind in ihrem Ursprung durch objektive Beziehungen gebunden. In ihnen erscheint die Musik als *Weltbild*, Spiegelung einer in vielen Farben reflektierenden Totalität. Subjektive Beziehungen erscheinen erst unter der Hülle eines Objekts: des Textes. Zum stärksten Symbol subjektiver Inhaltbeziehungen aber wurden die zyklischen Formen mit ihrer durch sich selbst gegebenen dramatischen Konfliktstellung der Kräfte. In ihren höchsten Formungen erscheint hier Musik immer wieder als *Bekenntnis*, als Spiegelung seelischen Erlebens und bedeutungsvoller innerer Entwicklungen. Von beiden Linien aus aber zeigen sich wachsende Annäherungen an die tektonischen Elemente; Fuge und Variation, instrumentale Lied- und Tanzformen leiten zu ihnen über. Hier ist die Musik weder Weltbild noch Bekenntnis, sondern schwingende *Urkraft*. Und nicht ohne Grund sieht unsere Zeit, welcher Mozart wieder so nahe gerückt ist, hier den höchsten Grad an Reinheit einer Inhaltgebung, die ohne jeden Einschlag von außen her in sich selber ruht.

4. Analyse.

Der methodische Abschluß dieser Gedanken ist die Analyse des Kunstwerks. Ihre Fundamente sind in den einzelnen Teiluntersuchungen festgelegt. Wenn versucht wird, die vollständige Analyse einer größeren Form durchzuführen, so hat dies zunächst die Bedeutung eines zusammenfassenden und abschließenden Überblicks. Außerdem aber zwingt die Fragestellung, zu dem Problem der Analyse des Kunstwerks noch einmal von phänomenologischem Standpunkt aus Stellung zu nehmen. Damit werden die Fragen einer musikalischen Hermeneutik entrollt.

Wenn die Hermeneutik bisher nur in geringem Maße über H. Kretzschmars erste Anregungen[1] hinaus weiter entwickelt wurde, so hat das den doppelten Grund: es fehlte die letzte Begründung sowohl ihrer Voraussetzungen wie auch ihrer Methode. Eine Hermeneutik als Methode ist erst möglich, wenn ihre ästhetischen Voraussetzungen geklärt sind. Dann aber ist sie kein Teil der Ästhetik (was mißverstanden wurde), sondern lediglich ihre praktische Anwendung in der Analyse.

Eine phänomenologische Analyse des Kunstwerks ist an die Voraussetzungen gebunden, welche darzulegen vorher versucht wurde. Sie beschränkt sich auf das Kunstwerk unter völliger Ausschaltung des Betrachters und seiner Assoziationen und ohne Notwendigkeit, die Persönlichkeit und die Entwicklung des Schaffenden in die Analyse einzubeziehen. Dies kann bei richtiger Anwendung gelegentlich eine Bereicherung bedeuten. Das Ziel der Analyse bleibt die Erkenntnis der elementaren, formalen, inhaltlichen und stilistischen Zusammenhänge des Kunstwerks, das Ziel der Hermeneutik die Darstellung dieser Zusammenhänge. Zu den speziellen Voraussetzungen einer Hermeneutik gehört die Schaffung und Begründung einer ausreichenden Terminologie. Die wesentlichste Forderung, die an eine Hermeneutik gestellt werden muß, ist die Verbindlichkeit ihrer Ergebnisse. Indem sie die Grenzen ihrer Methode erkennt, strebt sie an, innerhalb dieser Grenzen alle Zusammenhänge und Bindungen des Kunstwerks mit völliger Klarheit darzustellen. Es wird kein elementarer Vorgang zu gering sein, um nicht als Träger von Form- und Inhaltswerten in das Ganze einbegriffen zu werden. Was in der Analyse ausgesprochen wird, ist meist nur ein Teil und eine Summe von Erkenntnissen, die zur Begründung der Ergebnisse notwendig sind.

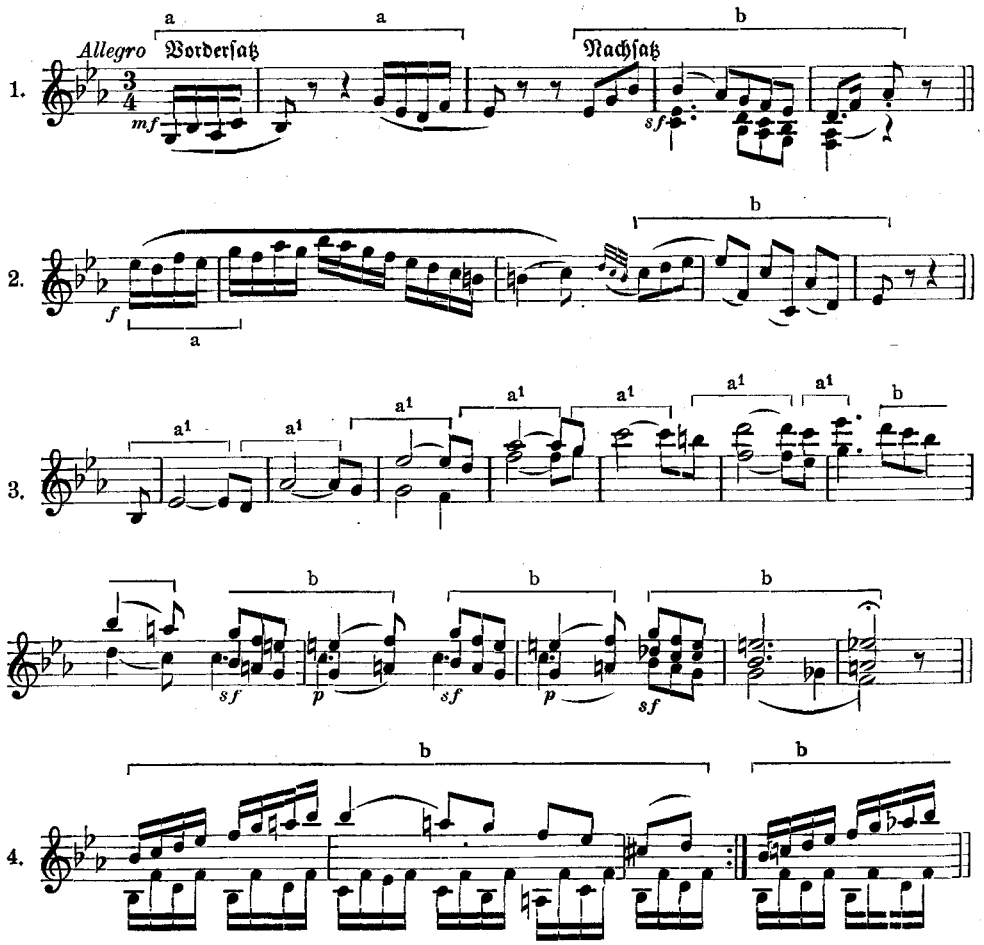
Die Beschreibung des Kunstwerks als einer Erscheinung könnte einen falschen Eindruck erwecken, wenn sie nicht immer wieder den symbolischen Wert ihrer Ergebnisse betonte. Durch die Begrenzungsversuche des Kunstwerks und seiner Faktoren darf nie seine innere Grundlage verwischt werden: sein einmaliger, schicksalhafter Charakter als Organismus, seine inkommensurable, symbolische Bedingtheit. Diese Grenzen sollten in der Hermeneutik nicht oder nur mit Vorbehalt überschritten werden, doch sollte, was jenseits dieser Grenzen liegt, in der Analyse unausgesprochen zum Ausdruck kommen, in den Worten mitklingen; das ist wohl eben die „Kunst" einer Hermeneutik.

Diese Forderungen werden allerdings in den meisten der gebräuchlichen Formen, über Musik zu reden, nicht erfüllt. Eine Analyse, deren Instrument nicht die Faktoren des Kunstwerks, sondern die Assoziationen des Betrachters sind, erledigt sich durch sich selbst. Aber auch die Form der Analyse, deren Schwerpunkt in der

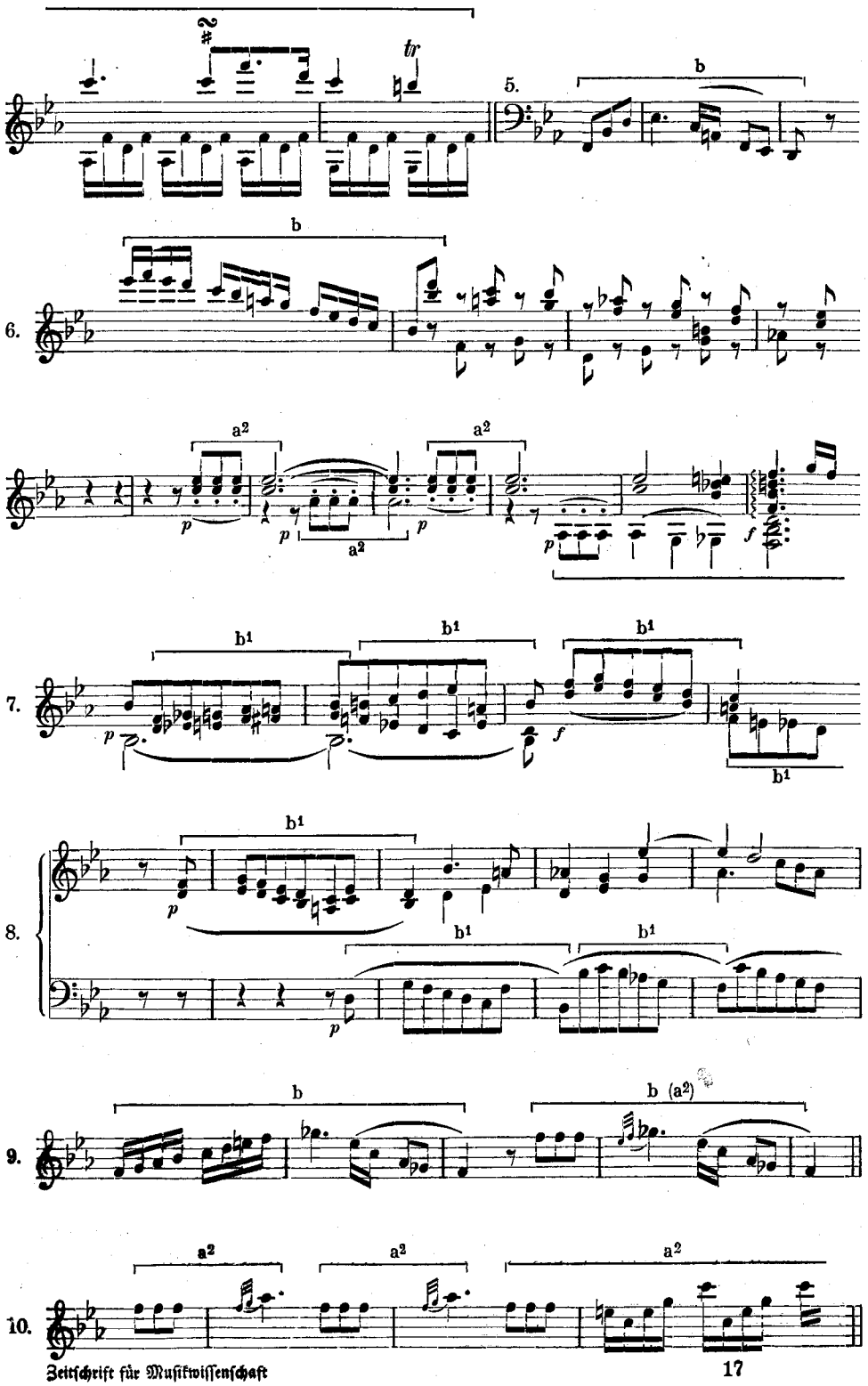
[1] a. a. O.

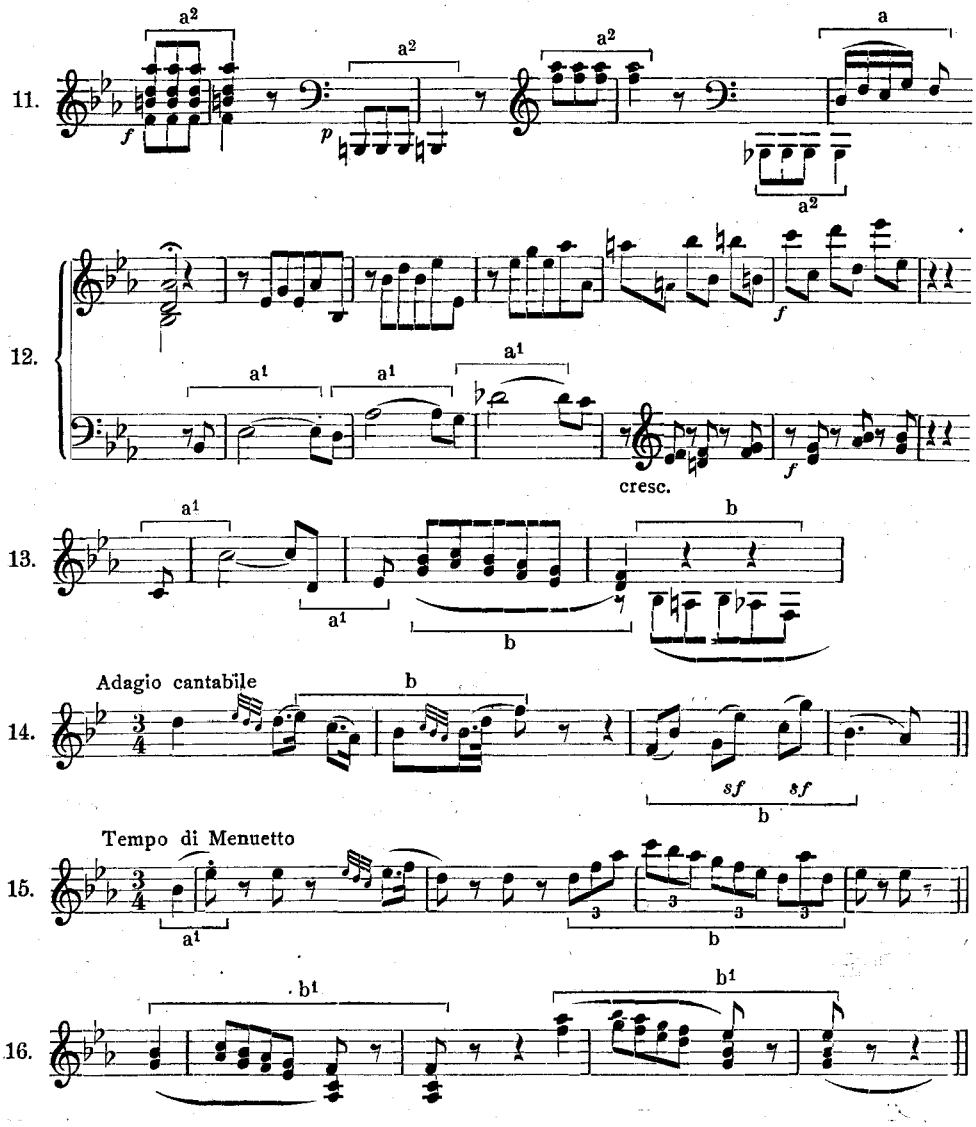
Herauslösung der gefühlsmäßig faßbaren Werte des Kunstwerks liegt, ist unvollkommen. Mag sie einem überwiegend beziehungsvoll geprägten Inhalt gegenüber manchmal ausreichen, so versagt sie doch völlig bei einer Musik, deren Entwicklung wesentlich auf den tektonischen Elementen beruht. Hier wird man meist mit einigen allgemeinen und banalen Bemerkungen über Kraft und Lebensfreude zufriedengestellt. Und schließlich muß auch mit Beziehung auf H. Riemanns letzte Arbeit betont werden, daß Phrasierung, periodische Gliederung und Funktionsbezeichnung nur Vorarbeiten einer Analyse sind. Ebenso wie die Wiederbelebung der Affektenlehre nur als vorübergehender Ersatz einer sicheren Methode gelten konnte.

Nach diesen Voraussetzungen versuche ich, die Methode an einem Beispiel zu zeigen und wähle dazu die Esdur-Klaviersonate von Haydn[1], da ihre rein musikalische Struktur das Hineinziehen außermusikalischer Momente zunächst ausschließt, die Höhepunkte der Entwicklung aber in den Bereich der subjektiven Beziehungen hineinragen. Ich löse zuerst die wesentlichen Teile der Entwicklung heraus:

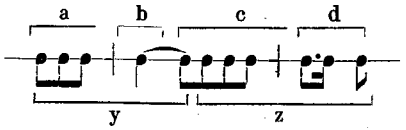


[1] Gesamt-Ausgabe von Breitkopf & Härtel, Nr. 49.


5.
6.
7.
8.
9.
10.
b
a²
b¹
tr
p
f



Der Konflikt der Sonate beruht auf dem Gegensatz der Kräfte innerhalb des ersten Themas (1). Sein Vordersatz ist motivisch, das Motiv, das zur doppelten Auswirkung in ihm gelangt, ist wesentlich steigend; auch der fallende, geschleuderte Auftakt der Wiederholung berührt die steigende Kraft des b_1—es_1 nicht. Die Grundform der Kraft ist eine (durch Auflösung in den Klang verschleierte) **Diatonik**. Diesem motivischen steigenden Vordersatz steht die lineare, fallende unverschleierte Diatonik des Nachsatzes scharf gegenüber. Der lineare Charakter tritt mit plastischer Deutlichkeit in Erscheinung und läßt die einzelnen Teile der Linie klar erkennen: ihren Auftakt (a), ihre (durch die Vorhaltspannung stark betonte) Kraftquelle (b), ihren in der harmonischen Kraft der Sextakkorde ruhenden Fluß (c) und ihre von hier abstoßende Endung (d).



Dieser Nachsatz beweist nach meinem Empfinden zwingend die innere Unmöglichkeit, ihn auf die Summe zweier „Motive" zurückzuführen. Denn wenn dies theoretisch möglich wäre, würde es in der Tat den wesentlichen Gegensatz der Kräfte, auf dem die Entwicklung der Sonate beruht, völlig verwischen. Außerdem aber würde auch die Struktur des Nachsatzes selbst entstellt werden. Seine beiden „Motive" (y und z) würden auf den unwesentlichen Teilen der Linie (a und d) basieren, hätten steigenden Charakter und die fallende diatonische Grundkraft der Linie (b + c) wäre zerrissen.

Auf der Konfliktstellung dieser beiden Kräfte beruht alles, was in der Sonate, zumindest in ihrem ersten Satze, überhaupt vor sich geht. Unmittelbar nach der Wiederholung des Themas beginnt die Durchführung des Konflikts. Die folgenden vier Takte (2), ihrer formalen Struktur nach eine Überleitung, sind bereits eine neue Entwicklungsphase des Konflikts. In ihnen erscheint das Motiv (a) in der Form einer durchgehenden Bewegung. Die Endpausen zwischen seinem doppelten Auftreten im Thema sind gewissermaßen nun mit Energien gefüllt, seine Spannung verstärkt. Gegen diese gesteigerte Energie spreizt sich die lineare Gegenkraft zu großen, spannungsstarken Intervallen (melodische Septime) auf. Die Konfliktstellung der Kräfte erscheint gesteigert. Sie wird auf das höchste potenziert in der folgenden, unmittelbar anschließenden Taktgruppe (3), deren formale Struktur als Nebengedanke bezeichnet werden kann[1]. Hier erscheint die motivische Kraft (a) in einer entscheidenden Umformung (a^1). Sie ist allen dekorativen Beiwerks, aller Spielmanieren entkleidet und stößt in dieser Form zu akkordisch steigender Kraft durch. Ihre in siebenfacher Sequenz durch zwei Oktaven vorgetragene Energie bedingt die ebenfalls potenzierte Spannung der Gegenkraft. Deren Auswirkung beschränkt sich in geringer Umformung auf den wesentlichen Teil der Linie, der in stoßenden sf-Auftakten immer von neuem ansetzt und mit wachsenden harmonischen Spannkräften gesättigt wird. Schon ein Rückblick von hier aus auf die Urform des Kräftekonflikts im Thema zeigt die vitale Kraft dieses dramatischen Vorgangs, dem alle Forderungen der Form völlig untergeordnet werden.

Die wesentlichste dieser Forderungen der Form ist das zweite Thema. In Haydns Stellung zu ihm und zu der latenten Forderung des Gegensatzes zum ersten zeigt sich das unmittelbare Übergewicht der inhaltlichen Kräfte. Denn dieses zweite Thema (4) ist eine gradlinige Ableitung aus dem Nachsatz des ersten, eine plastische Erneuerung der Gegenkraft, seiner eigenen Substanz nach ganz sekundär. Es entscheidet den Konflikt zunächst zugunsten der linearen Gegenkräfte. Diese gelangen zuerst zu der neuen Formung des Themas selbst und schwingen dann konfliktlos in breiter, strömender Kantilene aus (Takt 3 und 4 des vierten Beispiels). Eine dem zweiten Thema voraufgehende Rückkehr des Motivs a in seiner ursprünglichen Form bleibt

[1] Die Unterschiede ihrer formalen Stabilität und substanziellen Selbständigkeit scheiden die Formbegriffe: Thema, selbständiger (thematischer) Nebengedanke, Episode, Überleitung, Bewegung.

ohne Auswirkung. Eine neue Episode (5) erscheint kaum als Veränderung und führt unmittelbar auf die Urform der Gegenkraft, den Nachsatz des Themas, zurück. Alle diese substanziellen Beziehungen der räumlich voneinander getrennten Erscheinungen sind von eindringlicher Beweiskraft.

Da (6) bricht die in gelöster Bewegung ausschwingende Linie der Gegenkraft plötzlich ab. Die durch die rhythmische Spannung gestauten melodischen Kräfte werden durch überraschende harmonische Spannungen (B—g—Es—As) abgeleitet. Die Entwicklung stockt (Pausen!). Und es erscheint kaum wahrnehmbar, unter der Oberfläche gleichsam, melodisch und harmonisch völlig verschleiert die motivische Kraft in neuer, für die Entwicklung bedeutungsvollster rhythmischer Umformung (a^2). Eben im Begriff einer Entwicklung, durch den Leitklang in den tonischen Quartsextakkord von B dur durchstoßend, bricht sie ab und mündet in die Schlußformel (7), deren melodische Struktur die in Terzen gebundene Diatonik bis zur Chromatik steigert und so zum reinen Symbol der überwiegenden Gegenkraft wird. Auch hier eine entscheidende Divergenz zwischen Form und Inhalt: die Erneuerung des Motivs ist formal der Beginn des Codagedankens, die Neuformung der Linie (b^1) die Schlußformel; Teile also, welche sonst in dem Verhältnis formaler und stilistischer Ergänzung zueinander stehen, werden hier zu Trägern schärfster Gegensätze.

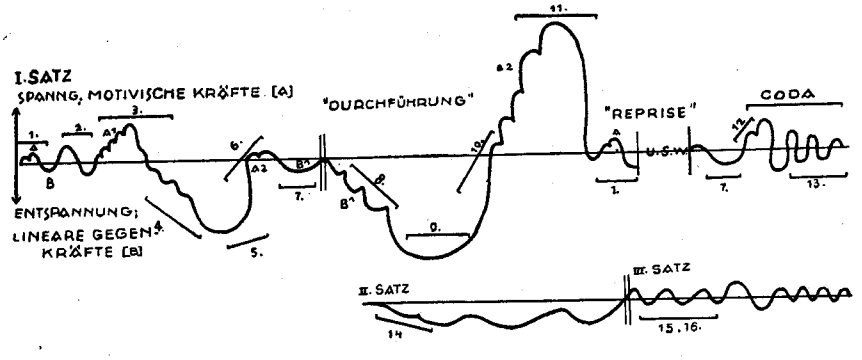
Das Übergewicht der linearen Gegenkräfte wird durch die nun einsetzende formale Durchführung verstärkt. Schon Haydn greift hier zur Polyphonie, dem Mittel der Steigerung, das Beethoven gerade in den Formen immer wieder anwendet, in denen ebenfalls der Konflikt im Thema lag, die „Durchführung" in inhaltlichem Sinne also unmittelbar hinter dem Thema beginnt. Die Durchführung dieses Satzes knüpft an die Schlußformel an und steigert in polyphoner Auswirkung der Kräfte die lineare Struktur der Entwicklung (8). Dieses Übergewicht ist der innere Grund dafür, daß die polyphone Durchführung der Schlußformel in das zweite Thema (9) mündet. Und nun erneuert sich in gesteigerten Dimensionen der gleiche Vorgang: aus einer geringen Veränderung des Auftakts (Takt 9 des neunten Beispiels; b = a) wächst (wiederum gleichsam unter der Oberfläche) das Motiv heraus, stößt die linearen Gegenkräfte in reiner Sequenz aus sich aus (10), zerspringt in akkordischer Bewegung (letzter Takt von 10) und führt nun zu einem Durchbruch der motivischen Kraft, dessen zwingende Plastik (11) unmittelbar an Beethovens Appassionata gemahnt. Hier ragt der ursprünglich rein tektonische Ausgangspunkt des Konflikts in den Bereich des Subjektiv-Beziehungsvollen hinein. Die kontinuierlich steigende Energie der Kräfte durchbricht die Hülle der tektonischen Elemente, und läßt diese Höhe der Durchführung unter Ausschaltung aller formalen Bindungen zum Ausdruck eines stark leidenschaftlichen Pathos wachsen.

Der Höhepunkt der Durchführung: die Stelle, wo (11) die Umform[illegible] Motivs (a^2) das Maximum an Spannung erreicht (erster Takt von 11), [illegible] die Urform der Kraft (a) und leitet dadurch zum dritten Teile des S[illegible] Dieser dritte Teil ist insofern ein Ausgleich gegen die Entwicklungen d[illegible] führung als er (in wörtlicher Entsprechung) die ursprüngliche Gewichtslage wiederherstellt und dann die ersten Phasen der Entwicklung noch einmal [illegible] Hier klafft der letzte und größte Widerspruch zwischen Form und Inhal[illegible] hierher gradlinig und organisch entwickelte Durchführung des Konflikt[illegible]

In der Entsprechung des ersten und dritten Teils liegt allein ein Gewichtsausgleich aber kein Entwicklungsmoment. Viele Werke dieses Entwicklungstypus brechen hier ab und finden in dem Gewichtsausgleich eine Vollendung. Für diesen Kampf zwischen Form und Inhalt gibt der Formtypus der Sonate noch eine Entwicklungsmöglichkeit: die Coda. Sie kann über die Wiederholung der ersten Coda hinaus ausgedehnt werden, kann zur letzten Instanz für den Konflikt der Kräfte, zum reinen Ausdruck des Inhaltwillens werden. Daher biegt sie Beethoven immer wieder auf das Thema zurück und dehnt sie oft zu einer Art von zweiten Durchführung.

Schon hier bei Haydn ist die inhaltliche Umdeutung der Coda in erstaunlicher Kraft vollzogen und erbringt einen neuen direkten Beweis für die primäre Bedeutung des Kräftekonflikts. Nachdem nämlich die Schlußformel (7) dem ersten Teile entsprechend verklungen ist (12: Fermate), tritt die motivische Kraft in ihrer reinsten Formung (a^1) unvermittelt und völlig unvorbereitet von neuem auf und gelangt zu einer fünftaktigen Evolution von größter Stoßkraft (12). Dann aber verschmilzt sie zurückleitend mit der Schlußformel (b^1) zu einer letzten Einheit (13), in deren wiederholter Erneuerung eine Synthese der Kräfte und damit eine Lösung ihres Konflikts erblickt werden kann.

Der Konflikt ist ausgetragen. Seine Kräfte aber wirken fort. Die periodischen Ablaufsformen der beiden letzten Sätze zeigen dieses Fortwirken so stark, daß wenigstens noch die Anknüpfungen gegeben werden sollen. Der zweite Satz wird zum Träger und damit zum ungehemmten, konfliktlosen Ausschwingen der linearen Gegenkräfte. Die Anknüpfungen, die sein Thema (14) an die in (1) und (2) gegebene Formung der Gegenkraft enthält, erheben die Einheit der Sätze zu gegenständlicher Deutlichkeit. Auch das Finale wird von den Kräften des ersten Satzes getragen. Sein Thema (15) vereint Kraft und Gegenkraft, innerlich an die Synthese der Coda anknüpfend, zu neuer, ebenfalls konfliktloser Formung und führt den Gegensatz der Kräfte in lustvollem Wechsel zu Ende. Die linearen Substanzen des Finale führen zur unmittelbaren Anknüpfung an die Schlußformel (b^1 in 16). Ein graphischer Überblick faßt diese Analyse zusammen[1]:



[1] Ich möchte bei Gelegenheit dieser graphischen Zusammenfassung bemerken, daß ich derartige visuelle Übertragungen instrumentaler Entwicklungen auch vom methodischen Standpunkt für außerordentlich fruchtbar halte. Ich habe sie in den verschiedensten Formen zur Anwendung gebracht und glaube, daß auf diesem Wege Übertragungsmöglichkeiten des Kunstwerks liegen, die nur geringe technische Voraussetzungen in sich enthalten. Ich habe im Rahmen einer Arbeitsgemeinschaft der Volks-

Die inhaltliche Struktur dieser Sonate machte sie durch das Übergewicht ihrer tektonischen Elemente besonders geeignet, um die Methode einer phänomenologischen Analyse an ihr zu zeigen. Dennoch bildet sie in keiner Richtung eine Ausnahme. Wenn auch in vielen andern Werken die formalen Bindungen stärker und die thematischen Beziehungen der Teile nicht derartig plastisch sind, so sind solche Beziehungen doch immer vorhanden. Gerade in der Erkenntnis der gemeinsamen Substanzen innerhalb eines Werkes muß eine wesentliche, zu Unrecht völlig vernachlässigte Aufgabe der Analyse gesucht werden. Darüber hinaus aber scheint der hier gewählte Standpunkt geeignet, das vielgestaltige Gewebe einer instrumentalen Entwicklung unter dem Bilde einer Evolution ihrer Kräfte als Organismus und als ein Symbol von unerschöpfbarer Tiefe zu erkennen, ohne die Reinheit der Erscheinung und die Verbindlichkeit der Erkenntnisse durch irgendwelche Assoziationen zu gefährden.

B. Morphologische Grundfragen.

Wenn in diesem Zusammenhang noch einige musikgeschichtliche Fragen gestellt werden, so geschieht dies lediglich in der Form eines Anhangs und unter wesentlich anderen Gesichtspunkten. Phänomenologie und Morphologie sind zutiefst zusammengehörig. Morphologie ist nichts anderes als eine Projektion phänomenologischer Gesichtspunkte vom Raum in die Zeit. Der veränderte Standpunkt bedingt eine veränderte Fragestellung. Vorher handelte es sich um Teile der Erscheinung: ihre Kräfte, Bindungen, typische Grundformen, also ihre Substanzen. Jetzt handelt es sich um die zeitlichen Bindungen der Erscheinung: die Entwicklungslinien, durch welche die einzelnen ihrer Faktoren bedingt sind. Diese Entwicklungen sollen unter morphologischem Gesichtspunkt betrachtet werden. Denn sie ruhen organisch in sich selbst und ihr Verlauf vollzieht sich mit vollendeter Gesetzmäßigkeit. Wie stark die innere Parallele beider Gesichtspunkte ist, zeigte sich auch schon darin, daß einzelne Evolutionsbahnen, wie die des Harmonischen, nicht mehr räumlich, sondern bereits zeitlich verstanden werden konnten. Damit ist die Forderung umschrieben. Die Faktoren des Kunstwerks, bisher als Teile der Erscheinung gesehen, werden nun unter dem Gesichtspunkt ihrer zeitlichen Entwicklung betrachtet. Auch hier sind Kräfte, d. h. Quellen der Entwicklung und eine Evolution dieser Kräfte herauszulösen.

Dadurch ist freilich das Problem der Musikgeschichte in seiner Gesamtheit entrollt. Die gestellten Fragen lassen sich nicht ohne Stellungnahme zu den Methoden und Ergebnissen der reinen Musikgeschichte beantworten. Unsere geschichtliche Betrachtung des Kunstwerks hat sich in der Richtung von außen nach innen entwickelt. Die entscheidenden Punkte dieser Entwicklung können etwa als Heroengeschichte,

---

hochschule Groß-Berlin diese Sonate für (nach einer allgemeinen Einstellung und Klärung der Grundbegriffe) als erste analysiert, d. h. ihre Teile herausgelöst und dann graphisch zusammengefaßt. Dann wurde, während die Teilnehmer die graphische Skizze dauernd vor Augen hatten, die Sonate noch einmal ganz gespielt. Die etwa fünfundzwanzig Teilnehmer der Arbeitsgemeinschaft, welche überwiegend kleinbürgerlichen Verhältnissen entstammten, waren mit wenigen Ausnahmen musikalisch völlig „ungebildet", d. h. sie spielten weder ein Instrument noch besaßen sie zusammenhängende und irgendwie geordnete Eindrücke von Musik. Durch Rückfragen konnte ich mit Sicherheit feststellen, daß zwei Drittel von ihnen der Entwicklung der Sonate ganz folgen konnten, während ein Drittel den Zusammenhang zwischen der graphischen Darstellung und dem musikalischen Eindruck vorübergehend verlor aber immer wieder fand. Bei allen war eine starke Vertiefung des künstlerischen Eindrucks bemerkbar, welche (dann auch in späteren Fällen) in einer nie ganz abirrenden Diskussion zum Ausdruck kam.

Epochengeschichte und Formen- und Stilgeschichte bezeichnet werden. Die Träger des Ablaufs waren im ersten Falle die schaffenden Künstler als Einzelpersönlichkeiten. In der Epochengeschichte wurde der Versuch gemacht, sie und ihre Werke innerhalb eines geschlossenen Zeitabschnitts zusammenzufassen und das Gemeinsame in ihnen unter übergeordneten Gesichtspunkten zu vereinigen. In der Formen- und Stilgeschichte wurde zum ersten Male nicht mehr die Person, sondern das Kunstwerk zum Objekt der Betrachtung. Es wurde also ein Produkt der Entwicklung seiner Form und seines Stiles aufgefaßt. Der hier gewonnene Fortschritt muß erhalten werden, das Kunstwerk unmittelbares Objekt der geschichtlichen Betrachtung bleiben. Nur die Basis der Fragestellung müßte meines Erachtens verbreitert werden. Form- und Stilentwicklungen umspannen zwar einen wesentlichen Teil des Entwicklungsganzen aber noch nicht dieses selbst. Die sich aus dieser Forderung ergebende, verbreiterte Fragestellung führt zu einer Betrachtungsform, welche man nach dem Vorbild der Philosophie als eine „Geschichte der Probleme" bezeichnen könnte[1]. In ihr sehe ich die umfassendste Form kunstgeschichtlicher Schau. „Probleme" in diesem Sinne sind zwar oft, aber nicht immer Form- und Stilfragen. Sie umspannen die jeweils im Flusse befindlichen Faktoren der Entwicklung. Sie beziehen sich daher auch auf Entwicklungen des Inhalts, der aufführungspraktischen Bindungen des Kunstwerks, der Kristallisation der Gattungen und vor allem der allgemeinen kulturgeschichtlichen oder sozialen Einflüsse auf die Entwicklung. So ist die Entwicklung des Minnesangs mit dem wachsenden Einfluß des Volkslieds teilweise sozial bedingt, ebenso die schnelle und kurze Blüte des Singspiels. Die Entwicklung der frühdeutschen Oper ist ohne ihre kulturgeschichtliche Basis überhaupt nicht zu verstehen. Denn es gibt kein kunstgeschichtliches Entwicklungsgesetz, welches den plötzlichen Verfall einer Kunstform unmittelbar nach ihrer überragenden Höhe erklären könnte. Die Entwicklung der Symphonie ist noch bei Stamitz eine Frage der Gattung, bei Haydn eine Frage der Form, bei Beethoven vor allem eine Angelegenheit des Inhalts, in der Romantik ein Stilproblem. Die praktische Anwendung dieses Prinzips wäre eine Musikgeschichte, welche diese Probleme zu ihrem Ausgangspunkt machte. In ihr hieße einer der ersten Abschnitte nicht „Die Einstimmigkeit", sondern etwa „Die Entstehung der Kunstmusik aus der Liturgie".

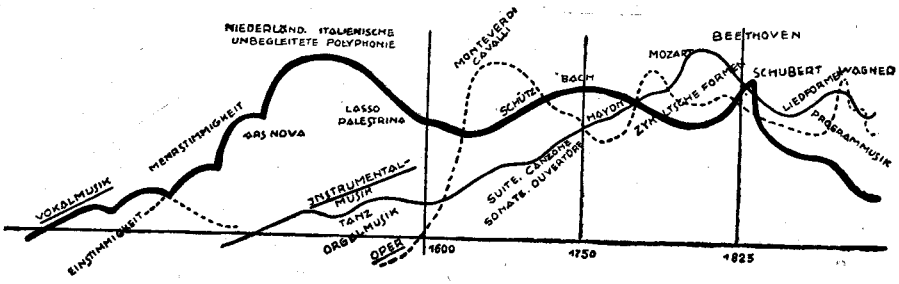
Um die Stellung der einzelnen abgelösten Erscheinung in der Entwicklung zu verstehen, ist es nötig, den musikgeschichtlichen Ablauf von immer neuen Gesichtspunkten aus als Komplex zu erfassen. Erst hierdurch sondern sich die entwicklungtragenden Kräfte gegeneinander und tritt die organische Struktur des Ganzen ans Licht. So gleichen die im folgenden andeutungsweise gezogenen Entwicklungslinien konzentrischen Kreisen. Der Raum der Entwicklung ist durch den Begriff der abendländischen Kultur begrenzt; auf die Entwicklung der andern Kulturen lassen sich die bei der musikgeschichtlichen Betrachtung gewonnenen Gesichtspunkte nicht übertragen[2].

[1] Wie sie etwa in W. Windelbands Geschichte der Philosophie (Leipzig, Breitkopf & Härtel zum Ausdruck kommt; doch lag dort die Wurzel der Methode unmittelbar im Thema.

[2] An dieser Stelle ist es wohl notwendig, zu bemerken, daß Spenglers morphologische Grundlinien (denen übrigens die vorliegende Darstellung keine Anregung entnehmen konnte, da ihre wesentlichen Gesichtspunkte festgelegt waren) auf den musikgeschichtlichen Ablauf nur mittelbar übertragen werden könnten. So großzügig und wesentlich sein Ausgangspunkt ist, so leidet doch seine Anwendung

Der engste Kreis ruht auf dem Ablauf der **Dimensionen**. Er vollzieht sich in wellenförmigem Ausschwingen der Kräfte. Von ihrem Ausgangspunkte, der Linie, gelangt die Entwicklung zu einer steigenden Kraft des horizontalen Ausdrucks, deren Inkarnation die Mehrstimmigkeit ist. Von deren Höhepunkt an sinkt die Welle und durchschneidet im 16. Jahrhundert mit der definitiven Begründung der Harmonie die Basis, um nun zu einem ebenso starken Ausschlag in der Richtung der Vertikale zu gelangen. Diese erreicht im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt und nähert sich mit wachsender Bedeutung des horizontalen Ausdrucks in der Musik der letzten Jahrzehnte wiederum der Basis, welche sie in ihren vorstoßenden Äußerungen eben wieder durchschneidet.

Der zweite Gesichtspunkt des Ablaufs ist durch den Begriff der **Gattungen** gegeben, der hier in weitestem Sinne gefaßt wird. Er umfaßt drei Entwicklungslinien: die Vokalmusik, die Instrumentalmusik und die Oper. Die beiden ersten sind organisch; sie beginnen mit kleinen Entwicklungshöhen, die sich immer mehr steigern, zu einmaligen höchsten Auswirkungen gelangen und dann, immer wieder zu geringeren Höhepunkten steigend, im ganzen langsam und stetig sinken. Beide Linien sind ineinander verschränkt. In dieser zeitlichen Spannung liegt das natürliche Gesetz des organischen Werdens: nachdem eine Gattung sich in ihrem Gipfel erfüllt hat, lösen sich Kräfte von ihr, die zur Erstarkung und zum endlichen Überwiegen der andern führen. Nur die Entwicklung der Oper löst sich von dieser Gesetzmäßigkeit. Sie ist unorganisch, da sie durch andere, außerhalb ihrer selbst liegende Kräfte entscheidend beeinflußt wird. So konnte sie schon unmittelbar nach ihrem Entstehen zu absoluten Höhepunkten gelangen. Ihre Ablaufslinien sind parallel, ihre steigenden Kräfte mit überragenden Einzelpersönlichkeiten viel stärker verbunden als die Entwicklung der andern Gattungen. Die Reformen der Oper, deren Vorhandensein in sich selbst den Beweis für den unorganischen Charakter ihrer Entwicklung trägt, gleichen einander in ihren Ausgangspunkten und Zielen aufs Haar. Die Entwicklung der Gattungen gewinnt also etwa folgendes Aussehen[1]:



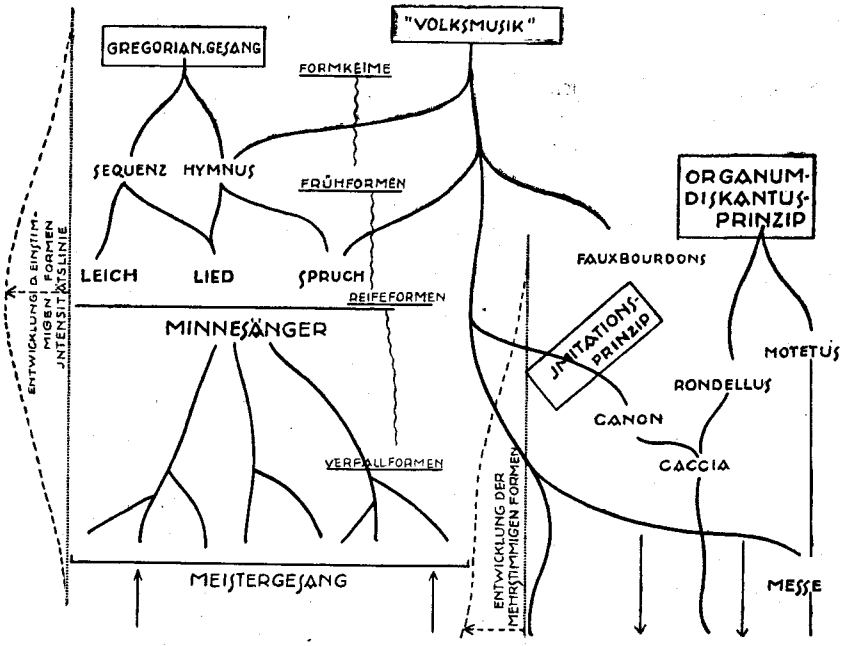
Damit ist die Basis für eine Entwicklung der **Formen** freigelegt. Sie unterliegt in noch höherem Maße dem gleichen Gesetz. Form ist Organismus. In dem

nicht nur daran, daß fast alle seiner Teilergebnisse unhaltbar sind (vgl. A. Einstein, ZfM Jg. III, S. 30), sondern vor allem daran, daß er die Entwicklungslinie des musikgeschichtlichen Verlaufs in allen wesentlichen Punkten umbiegt, um eine (nicht vorhandene) zeitliche Parallelität der Höhepunkte mit den andern Künsten zu konstruieren.

[1] Es handelt sich in dieser Skizze allein um Richtung; ihre Höhen sind relativ und ohne Tendenz eine Wertung.

Ablösen und Durchdringen der Formen und Formgruppen liegt der Rhythmus der Entwicklung. Es gibt Formkeime, Frühformen, reife, erblühte Formen, welkende, sterbende oder tote. Deren Kräfte gehen auf andere über. Das Werden und Vergehen der Formen zeigt ein Gesamtbild von tiefer Gesetzmäßigkeit. Seine völlige Durchführung würde den Rahmen dieser Studie weit überschreiten. Ich begnüge mich daher, diese Gesetzmäßigkeit für die Frühzeit der Vokalmusik anzudeuten. Die Formkeime der Vokalmusik liegen an drei Stellen: im gregorianischen Gesang, im Volkslied und in der Mehrstimmigkeit. Die Kraft des gregorianischen Gesangs ist die frei schwingende Linie, die des Volkslieds die Stoßkraft und Prägnanz der periodischen Form, der Mehrstimmigkeit die vertikale Bindung der Stimmen zum Ganzen.

Aus der (ursprünglich nicht musikalischen, sondern liturgischen) Quelle des gregorianischen Gesangs wachsen und erstarken durch Einflüsse der Volksmusik die ersten Formen der einstimmigen Musik: Hymnus und Sequenz. Sie sind Frühformen, Mutterformen der weltlichen Einstimmigkeit, deren reifere und kompliziertere Formgebung ihr Verhältnis zu ihren Quellen mit vollkommener Deutlichkeit zeigt. Die Kraft der Entwicklung wird reicher, vielgestaltiger, die Formgebung selbst intensiver. Und während die Entwicklung der einstimmigen Vokalmusik immer mehr an Kraft verliert und im Meistergesang schließlich von innen heraus verdorrt, ist die organische Kraft des Wachstums längst auf die Mehrstimmigkeit übergegangen, deren Formen nun die Entwicklung tragen, bis mit der Monodie ein neuer Wechsel der Kräftegruppen stattfindet. Das Volkslied (in weitestem Sinne) aber steht als konstante und darum immer von neuem lebenspendende und befruchtende Kraft zwischen den beiden Entwicklungslinien. So könnte auch das Wachstum und die Entwicklung der Formen innerhalb der Gattungen graphisch ausgedrückt werden.



Von wesentlicher Bedeutung wird in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Entwicklungsgesetz der Stile[1]. Sie ist von ausschlaggebender Bedeutung für eine morphologische Betrachtung des Kunstwerks selbst, die in ihren letzten Zielen immer auf Stilgeschichte hinausläuft. Ein weiteres Ergebnis von fundamentaler methodischer Bedeutung ist die sich aus der gesetzmäßigen Abfolge der Stile ergebende Periodisierung der Musikgeschichte. Dabei muß der Stilbegriff, den der Sprachgebrauch zu einem vieldeutigen Träger heterogener Ausdruckswerte gemacht hat, zunächst eng gefaßt werden. Er umspannt die Summe der durch die geschichtliche Entwicklung des Kunstwerks bedingten Veränderungen seiner elementaren (also nicht formalen und inhaltlichen) Bindungen.

In diesem Sinne ist der Stilbegriff und noch mehr die Stilgeschichte in der musikgeschichtlichen Betrachtung durchaus schwankend. Diese hat, nachdem sie überhaupt bis zur Herauslösung des Stilproblems durchgedrungen war, die Formulierung ihrer Ergebnisse auf Grund der für die andern kulturgeschichtlichen üblichen Terminologie versucht, also Begriffe wie Renaissance, Barock, Gotik usw. gebraucht. Die Bezeichnung der musikgeschichtlichen Stilphasen ist aber durch die Übernahme dieser Begriffe keineswegs geklärt worden, und die Fixierung etwa des Barock stößt noch heute auf Widersprüche, so daß seine Anwendung durchaus noch nicht als allgemeines Besitztum angesprochen werden kann. Konnte doch bei der Festlegung der Renaissance durch Riemanns stilistische Einstellung der Ars Nova eine Divergenz von zwei Jahrhunderten entstehen.

Dabei tritt zunächst die Frage in den Vordergrund, ob es überhaupt möglich ist, die gebräuchlichen Stilbegriffe, deren Charakter einigermaßen eindeutig ist, auf die Musikgeschichte zu übertragen. Diese Frage kann bejaht werden. Denn die Auswirkungen der musikalischen Stilphasen zeigen im Vergleich mit den andern Künsten zwingende Parallelen. Das wesentliche Moment aber liegt meines Erachtens in der Frage nach dem zeitlichen Verhältnis des musikalischen Stilablaufs zu dem der andern Künste. Hier liegt ein wesentliches Hemmnis der Übertragung wohl darin, daß diese zeitliche Parallelität angenommen oder gesucht wurde, daß also der Begriff des Barock so fixiert wurde, daß er in seiner zeitlichen Einstellung seiner Anwendung in den andern Künsten entsprach. Diese Annahme ist wohl die hauptsächliche Ursache dafür, daß der Stilbegriff mit dem Augenblick seiner Übertragung auf die Musikgeschichte immer wieder zu verschwimmen oder zu zerfließen drohte. Denn die Struktur der musikalischen Stilgeschichte scheint mir dadurch entscheidend bedingt, daß zu der inneren (nicht zeitlichen) Parallelität des Stilablaufs die effektive Gleichzeitigkeit des kulturgeschichtlichen Fundaments hinzutrat. Erst aus diesen beiden Wurzeln kann die stilistische Physiognomie einer Epoche völlig erschlossen werden.

Hier handelt es sich nur um die eine der beiden Wurzeln, nämlich die Gesetzmäßigkeit des Stilablaufs selbst. Indem die Begriffe des kulturgeschichtlichen Stilablaufs auf die Musik übertragen werden, entsteht erneut die gerade in letzter Zeit von der Kunstgeschichte immer wieder aufgeworfene Frage nach ihrem gemeinsamen Nenner. Die Möglichkeit, die Vielheit der Stilphasen durch Herauslösung der ihnen

[1] Die folgenden Gedanken wurden bereits in einer Skizze „Zur Stilgeschichte der Musik", Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1922, S. 67 ausgesprochen.

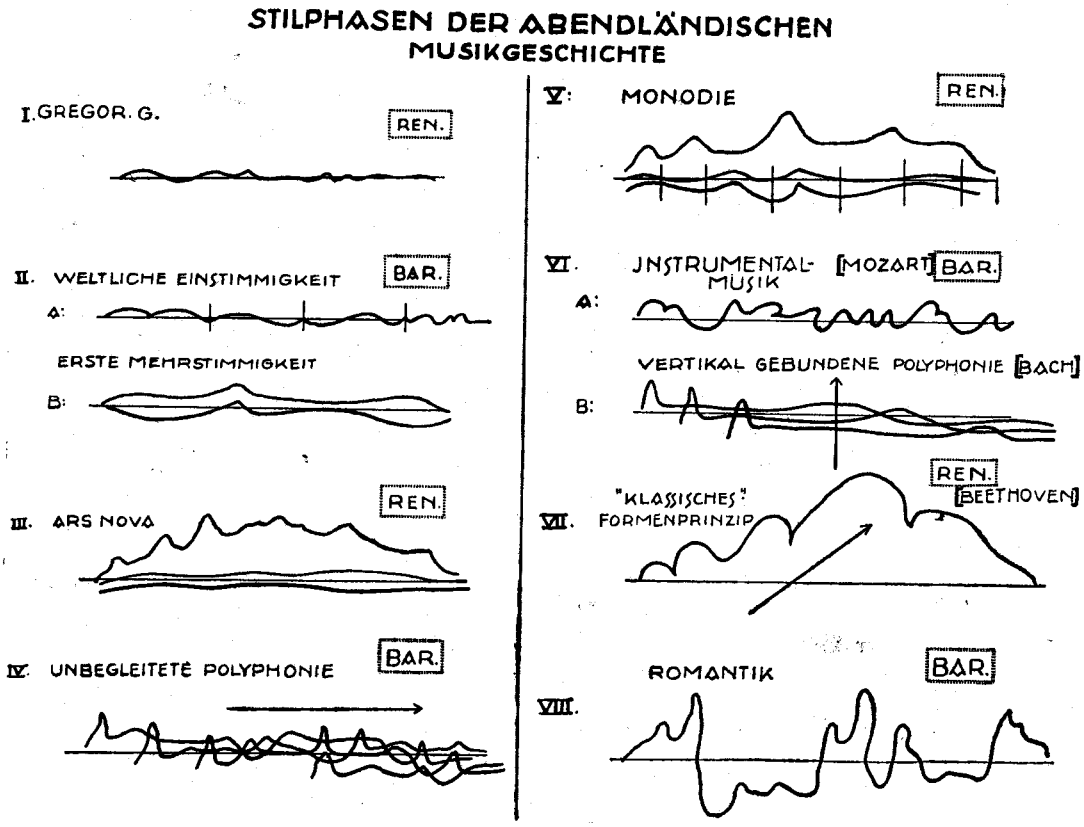
gemeinsamen Kräfte auf eine Einheit zu beziehen, hat zu der Erkenntnis geführt, daß in der Kontinuität der Stilfolge ein Gesetz beschlossen liegt. Es kann so formuliert werden, daß in dem Verhältnis der einander benachbarten Stilphasen eine spontane Reaktion der einen gegen die andere, in dem Verhältnis der nicht benachbarten eine starke innere Gemeinsamkeit zu erkennen ist. So konnte H. Wölfflin, indem er die absolute Gegensätzlichkeit zweier benachbarter Stilphasen auf einige Grundformen zurückführte, bereits andeuten, daß die gleichen Gegensätze auch zwischen korrespondierenden Entwicklungsphasen bestehen. Auch die Folge der Stile erscheint so unter dem Bilde einer wellenförmig ausschwingenden Kurve. Die Stilbegriffe romanisch, Renaissance, klassisch sind korrespondierende Ausschläge nach der einen Seite, die Begriffe gotisch, barock, romantisch nach der andern. Dabei ist unwesentlich, daß auch der absolute Wert eines Begriffs wie Barock noch immer nicht völlig geklärt ist.

Bei der Übertragung dieses Gesetzes auf die Musikgeschichte wächst seine Bedeutung und die Klarheit seiner Auswirkung. Denn die Entwicklung des Stiles in der Musik ist an das eine Element der Melodie gebunden, läßt sich wenigstens von ihm aus völlig erkennen, während die andern Künste hier beständig mit mehreren einander immer wieder durchdringenden Elementen arbeiten mußten. Denn der Rhythmus ist in seinen Entwicklungen nicht ein stiltragender, sondern nur durch die Stilentwicklung bedingter Faktor, das Harmonische aber ist in seiner Gesetzmäßigkeit nicht eine konstante Kraft, sondern ebenfalls ein Produkt der Entwicklung. Die Entwicklung der musikalischen Stile läßt sich als eine stetige Umwertung der Linie begreifen. In dem Wechsel ihrer Struktur offenbart sich das Gesetz des Stilablaufs in völliger Klarheit. Die lineare Physiognomie des Entwicklungsganzen läßt die gemeinsame Richtung ihrer einzelnen Phasen so klar erkennen, daß in konsequenter Durchführung des vorher angedeuteten Gesetzes das übergeordnete Stilprinzip herausgelöst werden kann. Wenn dieses im folgenden als Renaissance-Barockprinzip bezeichnet, so geschieht dies nur, weil die Durchschlagskraft des Prinzips sich in dem Gegensatz dieser beiden Perioden mit besonderer Deutlichkeit erkennen läßt und weil andererseits der Begriff „klassisch" durch schiefe Anwendung im Sprachgebrauch und Vermischung mit einem gewohnheitsmäßigen Wertbegriff mißverständlich geworden ist. Der musikalische Ausdruck dieses Prinzips läßt sich in dem Gegensatz einer großen, einheitlichen, gebundenen und einer vielheitlichen, gelösten Linie fassen[1]. Die zentrale, gebundene, große Linie ist Ausdruck eines Renaissanceprinzips, umfaßt also daneben die Stilbegriffe romanisch, klassisch und expressionistisch, deren Anwendung dadurch überflüssig wird. Die dezentralisierte, vielheitliche Linie ist Ausdruck des Barockprinzips und schließt die Begriffe gotisch, romantisch und impressionistisch in sich ein.

Der beigefügte graphische Aufriß versucht, die Struktur der einzelnen Phasen auf eine schematische Grundform zu bringen. Er versucht gleichzeitig, das Problem

[1] Schon die hier gebrauchte Anwendung der Begriffe Einheit und Vielheit, die H. Wölfflins Anwendung dieser Begriffe entgegengesetzt ist (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; 4. Kapitel) zeigt die Schwierigkeit in der Übernahme der kunstgeschichtlichen Kategorien. Diese Schwierigkeit scheint mir auch in dem von C. Sachs gemachten Übertragungsversuch dieser Kategorien nicht völlig überwunden (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1919, S. 7).

der Periodisierung dadurch von einem neuen Gesichtspunkt aus zu erfassen. Diese Periodisierung unterscheidet sich von den geläufigen vor allem dadurch, daß ihre Perioden eine gemeinsame Basis haben, Auswirkungen einer Kraft sind. Diese Forderung ist um so wesentlicher, als noch Riemanns „Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien (!) und Formen" als Periodenbezeichnungen völlig heterogene Begriffe wie Mittelalter, Renaissance, Generalbaßzeitalter und Neue Zeit enthält. In der hier gegebenen Periodisierung sind die entsprechenden Begriffe nur unverbindliche Beschreibungen der einzelnen als Ausdruck eines Renaissance- oder Barockprinzips gekennzeichneten Entwicklungsphasen.



Die Grundform ist auch hier die einheitliche, spannungsarme, formlose Linie des gregorianischen Gesangs. Sie wird, den Dimensionen der Musik entsprechend, nach zwei Richtungen dezentralisiert (der Reperkussionston der gregorianischen Melodie ist das Symbol einer zentralen Kraft): horizontal in der zu periodischen Teilspannungen und Entsprechungen drängenden Einstimmigkeit des Minnesangs, vertikal in der Beziehung mehrerer Linien aufeinander im Organum und Discantus. Als Reaktion gegen diese Auflösungswerte erscheint die gelegentlich bis zur begleiteten Einstimmigkeit vorstoßende Ars Nova. Sie ist dem Raume nach eine beinahe episodische Entwicklungsphase, wenn sie auch einen neuen Stil im Sinne des Renaissanceprinzips

mit völliger Deutlichkeit prägt. Sie wird abgelöst durch die Epoche der niederländischen und italienischen Polyphonie, in welcher das Prinzip der vertikal vielheitlichen Linie zu reiner, „gotischer" Auswirkung gelangt. Das Renaissanceprinzip der Monodie bedarf in seiner überragenden Plastik keines Kommentars. Auch hier eine doppelte Reaktion in gleichem Sinne wie vorher: eine Auflösung der Linie in sich selbst in der barocken Instrumentalmusik, deren krönender Abschluß in Mozart gegeben ist, und die teilweise gleichzeitige Auflösung in dem Ausschwingen der polyphonen Kraftwelle bis Bach. Beides ist im Sinne des absoluten Stilbegriffs Barock: seine Quelle ist im ersten Falle die Idee der Renaissanee, im zweiten die der Gotik. Damit erst rückt der Begriff des „Klassischen" als Ausdruck eines erneuten Renaissanceprinzips ins Licht. Er scheidet auf das schärfste die abschließende, rückwärts gewendete Erscheinung Mozarts von manchen Werken Haydns und der wesentlich vorwärts gerichteten Entwicklung Beethovens und verhindert so, daß diese unter dem oberflächlichen Kollektivbegriff eines klassischen Stils zusammengeworfen werden. Als Reaktion gegen diesen letzten vollendeten Ausdruck des Renaissanceprinzips erscheint die schon in Beethovens Spätzeit wesentlich begründete Auflösung aller linearen Einheiten in der Romantik, welche im Impressionismus fortgesetzt wird und in der Gegenwart zu einem Ringen um neue zusammenfassende Kräfte im Sinne eines Renaissanceprinzips überleitet.

Die graphische Fixierung der Stilphasen zeigt die starke innere Entsprechung der nicht benachbarten Epochen: der ersten, dritten, fünften und siebenten einerseits und der zweiten, vierten, sechsten und achten andrerseits. Dadurch erscheint auch die stilgeschichtliche Entwicklung, wenn auch unter anderer Projektion dieses Begriffs, als Organismus. Die Entwicklungslinie selbst zeigt in der Auswirkung des Renaissanceprinzips größere Kraft, ihre Höhen steigen also steiler an, in den Barockphasen bei geringerer Kraft größeren Raum.

Zu einer Anwendung dieser Ergebnisse am Kunstwerk will die Untersuchung nicht mehr gelangen. Sie möchte an ihrem Ende noch einmal ihr Ziel betonen: ein großes Gebiet als Einheit mehr dem Raum, als der Tiefe nach zu umspannen. Sie ist sich bewußt, daß ihre Formulierungen in vielen Fällen nur Annäherungen bedeuten. Wenn einzelne Feststellungen vielleicht apodiktisch klingen, so ist dies nur die Folge der Notwendigkeit, Wesentliches im engsten Raume zu formulieren. Gegensätze zu andern Behandlungen der gleichen Fragen müßten im Einzelfalle fixiert werden; sie erscheinen aber letzten Endes unwesentlich wie jede Polemik in Fragen einer künstlerischen Weltanschauung, bei denen ein Standpunkt den andern wohl ergänzen kann aber keineswegs vernichten sollte.

Zur Theorie und Ästhetik der Musik

Betrachtungen und Bemerkungen zu Neueren Arbeiten von Paul Moos

Von

Hermann Wetzel, Berlin

Im vorigen Jahre erschien von Paul Moos unter dem neuen Titel: „Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann, ein Jahrhundert deutscher Geistesarbeit", die zweite, wesentlich vermehrte und ergänzte Auflage der „modernen Musikästhetik in Deutschland" von 1902. Diesem umfangreichen Werke war 1919 der erste Band der „deutschen Ästhetik der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik; Versuch einer kritischen Darstellung"[1], vorausgegangen, der (1914 bereits druckfertig), erst nach dem Kriege erscheinen konnte. Das erstgenannte Werk soll hier in der Betrachtung vorangestellt werden, da es sich dem Problem der Musik ausschließlich zuwendet, und weil das andere Werk, dessen erschienener Band die naturwissenschaftlich-psychologische Ästhetik der letzten Jahrzehnte behandelt, noch nicht abgeschlossen ist. Erst wenn es soweit ist, wird man Moos' Verdienste um die Geschichte und Systematik der Ästhetik nnd Musikästhetik voll beurteilen können. Aus diesem Grunde möchte ich bitten, das was ich hier sage, mehr als einen Hinweis auf die Wichtigkeit des ästhetischen Problems für jeden Musiker und auf Moos' Bedeutung als Vorarbeiter auf diesem Felde, denn als Versuch einer Zensurierung seiner außerordentlichen Arbeitsleistung zu nehmen.

* * *

Das für den Musiker wichtigere Werk „die Philosophie der Musik", enthält eine so gut wie erschöpfende Folge von Referaten über die Werke der Denker des neunzehnten Jahrhunderts, die für die Begründung der Musikwissenschaft von Bedeutung sind. Sie beginnt mit Kant, der, wenn er auch kein Musikästhetiker ist, doch wegen seiner überragenden Stellung als Systematiker ausführlicher hätte behandelt werden sollen. Gerade da sich Moos einen Idealisten nennt, und diese seine Richtung in seinen kritischen Einwendungen gegen naturalistische, psychologische und verschwommen metaphysische Ästhetik wie in seinen Erläuterungen ihm richtungsverwandter Denker zu beweisen trachtet, so wäre bei Kant die beste Gelegenheit, zu einem grundlegenden Bekenntnis über System und Methode von Theorie und Ästhetik der Musik gegeben. Denn idealistisches Denken ohne scharfe Stellungnahme zu den kantischen Prinzipien, die im Grunde Zustimmung wird sein müssen, ist nicht möglich. Nun wird zwar Moos sich auch als Kantianer bezeichnen, wie ja kaum ein ernster späterer Denker diesen Stammvater abzuleugnen wagte, aber es bezeichnen sich eben zuviele so, als daß man davon absehen könnte, genau zu entwickeln, wie man zu ihm steht; das aber vermisse ich in dem kurzen Abschnitte, der Kant gewidmet ist.

Freilich tritt der philosophische Standpunkt des Verfassers im Laufe der Zeit für den Kundigen hinreichend klar hervor aus seinen Zustimmungen und Ablehnungen. Ich möchte ihn so kennzeichnen: Moos ist ein metaphysischer Idealist, wie es die meisten sind, und darum doch wohl im Kern kein Kantianer; denn Kants ganze systematische Leistung zielt darauf ab, Metaphysik und Wissenschaft zu trennen, indem er ihr nur das Meinen und Irren und Ahnen als Erkenntnisfaktoren läßt. Das sind unleugbare Bewußtseinsmächte, aber keine methodischen und systematischen; wissenschaftliche Philosophie aber beruht auf dem System und der Methode des Denkens,

[1] Beide Werke in der deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart, Berlin, Leipzig vereinigt mit Schuster und Loeffler.

und hat daher für Metaphysik als Wissenschaft keinen Platz. Von einer „Welt an sich", einem „idealen Gehalt" und ähnlichem zu sprechen, als wäre es auch etwas Gegenständliches und nicht lediglich eine unendliche Bestimmungsaufgabe ist nicht Kantisch.

Diese seine metaphysische Richtung befähigt den Verfasser, den vielen Autoren, deren ästhetisches Denken zum Teil ein Spekulieren auf diesem vagen Felde ist, weit entgegenzukommen und ihnen ein williger Interpret zu sein. Schopenhauer, Nietzsche, Wagner und vor allem Eduard von Hartmann, an den ihn persönliche Erinnerungen und Erlebnisse fesseln, werden mit starker Anerkennung bedacht, der ich soweit zustimme, als sie ihrem scharfen, glänzenden Geiste gilt. Doch ich bedenke: Schwärmendes und aphoristisches Denken verblüfft und blendet wohl, läßt aber auch vorzeitig im Stich.

Den spekulativ-systematischen Konstruktionen der Frühromantiker Schelling, Hegel, Krause, steht Moos begreiflich kühler gegenüber. Überall erfreut er aber durch ein liebevolles Aufspüren der gewinnenden Momente bei seinen Denkern. Kaum einer, bei dem er nicht irgend eine sachlich gehaltvolle Mitteilung oder einen erleuchtenden Gedankenblitz mitzuteilen wüßte. Das macht die Lektüre des Buches anregend, und nimmt dem Gegenstande manches von seinem schwer zugänglichen Wesen. Es ist für den zu ästhetischen Überlegungen geneigten Musiker und Musikfreund so recht ein Buch zum Besitzen und jahrelangen sich Anregenlassen, und auf seinem Sondergebiete so bedeutsam, als es z. B. Riemanns Lexikon für die Musikwissenschaft im allgemeinen ist. Von ihm aus sind die Wege zu den Quellen der Musikästhetik äußerst erleichtert und gekürzt, denn im Texte, wie auch in den Anmerkungen, ist eine erstaunliche Fülle von Hinweisen zu finden. Wo man das Buch auch aufschlägt, wird man durch Einzelangaben gefesselt.

Diese reichen bis zur Erwähnung kleiner Untersuchungen von Sonderfragen hinab; was in wissenschaftlichen und Musikzeitschriften zerstreut vorliegt, ist hier gesammelt und beleuchtet. Es verdient hohe Achtung und Bewunderung, wie der Verfasser, die oft auf Unreife des Hingeschriebenen beruhenden Widersprüche und Unklarheiten zu überbrücken sucht; bisweilen vergeblich. Hätte er es sich vielfach nicht leichter machen sollen, indem er lediglich den Titel solcher Arbeiten zitierte?

* * *

Bezeichnender noch und ehrender für den Verfasser als sein Streben nach Vollständigkeit und Gerechtigkeit, ist seine abseitige, von jeder Mode und Richtung unabhängige künstlerisch-wissenschaftliche Überzeugung, aus der heraus er seine Arbeit durchführte. Moos hat von Jugend an seine musikästhetischen Forschungen aus bewußter Gegnerschaft gegen die seit dreißig Jahren etwa vorherrschenden Richtung der psychologischen (besser biologischen) Ästhetik, die sich von Fechner herleitet, getrieben. Er fühlte sich dieser sensualistischen Philosophie gegenüber immer als Idealist, und in der Tat ist ja jene psychologische Philosophie mehr beobachtende und spekulierende Naturwissenschaft, als grundlegende Erkenntnislehre.

Ihre Verdienste dürfen ihr nicht geschmälert werden, nur ihre Überhebung ist abzuweisen; ihr Ehrgeiz, den Bewußtseinsbegriff mit mikroskopischen und physiologischen Apparaten auf Formeln und Zahlen bringen zu können, die Idee aus der Erscheinung zu erklären, statt umgekehrt; das Schöne als „Gehirnrindenfunktion" uns begreiflich zu machen, und nur als solche. Der Fehler, die Welt des Bewußtseins in zwei Hälften, eine äußerliche, körperliche und auch innerliche, seelische Welt zu spalten, wurde bei ihr Methode.

Daß es sich hier nur um eine Gegensätzlichkeit und doppelten Betrachtungssinn (etwa wie man die Zahl als Minus- und Pluswert ersetzen kann) handelt, war zwar keinem klar, denn diese Einsicht des kritischen Idealismus arbeitete erst Natorps Psychologie völlig heraus. Aber die Idealisten älterer Schule hielten doch den Glauben an die Priorität des reinen Denkens, und seine Realität schaffende Macht aufrecht. Die Arbeit Kants war bei ihnen nicht verachtet, wenn sie auch seinen klaren Kritizismus wieder mit metaphysischen Spekulationen verdunkelt hatten, und

ihre idealistische Überzeugung meist etwas von religiösem Glauben an sich hat. Der religiöse Begriff des Göttlichen spielt jedenfalls bei ihnen zu leicht und zu oft hinein. Dieser alte Idealismus, also verschwommen, vermag nicht viel für kritische philosophische Besinnung zu leisten. Erst wenn er das gesamte Wissensmaterial der neueren mathematischen und biologischen Naturwissenschaft beachtet, und methodisch zu bewältigen vermag, kann er eine Erkenntnisvertiefung bringen. Ich habe mich nicht überzeugen können, daß der Idealismus Moos' von dieser Art ist. Doch möchte ich bemerken, daß der Verfasser seinen Standpunkt nicht mit der Schärfe formuliert, die nötig wäre, um über solche Grundfragen sich mit ihm auseinandersetzen zu können. Das ginge nur, soweit das überhaupt (und vollends in einem Referat) möglich ist, an, wenn Moos seine Ästhetik von Grund aus, d. h. in einem eigenen System des Bewußtseins überhaupt entwickelt hätte. Das Thema der Ästhetik wird aber in beiden Werken nur in Form einer Übersicht der im neunzehnten Jahrhundert vorliegenden Arbeiten behandelt. Das hat Vorteile, aber, wenn man die Forderung nach der systematischen und methodischen Begründung der Ästhetik als der Ermöglichung des Schönen im Bewußtsein stellt, den Nachteil, daß man im Verfolgen der widersprechenden Ansichten seine eigene Meinung nicht mit hinreichender Klarheit und Geschlossenheit zu äußern vermag. Daher möchte ich den Verfasser und die Leser meines Referates nachdrücklich bitten, das, was ich zu und gegen Moos' philosophisch-ästhetischem Standpunkte jetzt bemerke, nicht als eine Widerlegung des Moos'schen und als eine Begründung meines Standpunktes anzusehen, sondern als flüchtige Anregungen und Andeutungen zu diesem tiefsten und letzten Problem des menschlichen Bewußtseins. Nicht *gegen* den Verfasser zu sprechen ist mein Wunsch, sondern zu dem Problem ein paar richtungweisende Anmerkungen zu machen, die andeuten sollen, wie ich die Richtung sehe.

* * *

Hier muß ich vorausschicken, daß mir meine Ansicht auf dem Grunde des Marburger „Panmethodismus", wie auch Moos die Philosophie Cohens und Natorps ablehnend benennt, erwuchs. Wie er sich im genaueren zu dieser Philosophie stellt, vermag ich nicht zu sagen, da der zweite Band der deutschen Ästhetik der Gegenwart, wo er vermutlich den neukantischen Lehren nähertreten wird, noch nicht erschien. Eine kurze Anmerkung zu Cohens „Kants Begründung der Ästhetik" (die mir das gründlichste zu sein scheint, was [nach Kant] über Ästhetik gesagt wurde), spricht den ablehnenden Standpunkt des Verfassers dieser Denkrichtung gegenüber direkt aus, indirekt verkündet ihn das ganze Werk Moos'. Er sieht in ihr, wie alle Kritiker, einen überspannten Idealismus, der uns etwa die reinen Ichwelten Fichtes und der Frühromantiker wiederbescheren soll. Dagegen ist zu betonen, daß der Marburger Idealismus das Objekt, den Gegenstand zuerst und zuletzt anerkennt und sucht, er findet ihn freilich nur *im* Bewußtsein, wo er nicht liegt und ist, sondern ständig wird und den Gehalt wechselt; uns ist aber nur gegeben, dieses unendliche Wechseln und Werden und seine Richtung methodisch zu ergründen. Daher bleibt alles Objektive von nur subjektiver Geltung. Aber diese Subjektivität ist zugleich die höchste erreichbare Objektivität und Realität, die *wir* freilich setzen und bestimmen, aber nie absolut, sondern stets relativ, ewig dem Wandel und Fortschritt unterworfen. Was kann bescheidener und bestimmter, was zugleich gewisser und kritischer sein, als solcher „Methodismus"?

Doch was hat diese Befürwortung oder Ablehnung der erkenntnistheoretischen Grundlagen für die Ästhetik zu bedeuten? Alles! denn mit der Bestimmung der Welt als Erscheinung im Bewußtsein ist auch das Schöne und die Kunst bestimmt, und zwar als Verschmelzerin der zwei Bewußtseinsrichtungen in einer symbolischen Scheinwelt, die einem (ernsten und höchsten, weil einhelligen) Spiel des Bewußtseins ihr Dasein verdankt. In der Kunst gelingt die Harmoniesierung der in der Wirklichkeit stets getrennten Richtungen des Denkens und Strebens.

Hat man aber die Welt der Objekte als nur *im* Subjekt (im Bewußtsein) gegeben, besser aufgegeben, d. h. im ewigen nie abzuschließenden Bestimmungsprozeß unterworfen erkannt, so wird

man die Welt des Schönen vollends nicht außerhalb dieses Bewußtseins vermuten; und hat man für die Erkenntnis jede Transzendenz und metaphysische Existenz abgelehnt, so wird man sie für die Kunst ebenso, oder noch entschiedener ablehnen wollen. Man kommt dann freilich zur Erkenntnis, daß an der Kunst so gut wie alles Form ist, und damit in den Verruf des Formalismus. Die Form begreift den Inhalt überall in sich. Was ist Inhalt — als entweder hypothetische Materie: „Fühlnis", „Mannigfaltiges", zur Ordnung Aufgegebenes oder „geformter Inhalt", d. h. im Bewußtsein geformter Inhalt, an dem die Denk- oder Anschauungsform das einzig bestimmte, bleibend-gegenständliche ist. Diese Formung, Prägung, Bestimmung gewinnt die „Materie" in ihrem Verhältnis zur „Paterie", das ist zur formenden Energie des Bewußtseins. Was jene oder diese „an sich" ist, ist unendliche Denkaufgabe, und als solche unlösbar, wie jede unendliche Gleichung, aber der Bezug zwischen beiden Hypothesen ist unsere Welt. Und dieser Bezug, der sich uns in theoretisches Denken und in praktisches Streben spaltet, erfährt in der Kunst im ästhetischen Gestalten und Erfühlen Einigung. Also, was bleibt als künstlerischer Gehalt, als die ästhetische Einheitsform zweier Formwelten des Bewußtseins? Wie anders ist die Forderung absoluter Subjektivität mit der Geltung allgemeiner Mittelbarkeit, der strebe-zwecklosen bloßen Zweckform in der bloßen Anschaulichkeit des Kunstwerks zu verstehen? Und ist nicht erst unter diesen Voraussetzungen jene Reinheit der Atmosphäre hergestellt, in der Schönheit leuchten kann? Sie kann durch metaphysische Inhaltsangaben, die nie den Charakter logisch notwendiger Setzungen und Bestimmungen haben werden, sondern immer nur den von Meinungen und subjektiven Ahnungen, die sich letzthin stets als Irrungen entpuppen werden, nur getrübt werden. Aber das Bedürfnis nach solchen kosmisch mystischem Dunkel ist unauslöschlich, denn freilich ist das Licht unserer bewußten Welt nur ein Fünkchen innerhalb dieses Dunkels, und man kann sagen, dieses ist alles und das Fünkchen nichts. Es gibt aber auch Starrköpfe, die dabei bleiben, der Funken sei alles, und die darum doch das kosmische Dunkel und seinen Kontrastwert nicht leugnen, aber es ablehnen, es zum erarbeiteten Bewußtseinsgebiet schlagen zu wollen. Doch das sind immer nur wenige gewesen. Die Mehrzahl der Gehirne will es umgekehrt, und darum, wie die Forderung einer Religion innerhalb der Grenzen der reinen Vernunft oder der Humanität stets eine Forderung weniger Methodiker des Bewußtseins bleiben wird, so wird es auch die Forderung einer Ästhetik bleiben, die die Kunst als Spiel der Phantasie und Schein eines einheitlichen harmonisch geschlossenen Bewußtseins versteht, d. h. aber als höchste Gunst, die dem Menschen zusteht. Spender dieser Gunst, genannt Schönheit, ist das Genie, der zu höchstem Selbstbewußtsein gelangte Mensch.

* * *

Soviel über das ästhetische Prinzip und seinen Zusammenhang mit der Bewußtseinskritik überhaupt. — Die Stellung der Musik als Teilgebiet innerhalb der Kunst ist, soweit ich sehe, in den Arbeiten von Moos bisher nicht fest bestimmt. Das geht schon daraus hervor, daß Moos zustimmend referierend oder auch in eigener Fassung oft den Satz, sie sei eine „Kunst des Gefühls", ausspricht. Freilich ist jede Kunst eine Kunst des Gefühls. Wie am Objekte der Erkenntnis und des Strebens Erkenntnis- und Strebegefühle haften, so auch an dem der künstlerischen Gestaltung. Gefühl ist überall, aber Gefühl ist nicht alles, es ist nur in allem, vor allem, und hinter, (wenn man will) über allem Gegenständlichen. Nur in diesem Sinne ist Musik (auch) eine Kunst des Gefühls, und gewiß die am stärksten gefühlsbetonte, gefühlsgesättigte Kunst. Aber Malerei, speziell die reine Farbkunst, der begriffliche Bestimmtheit genau so abgeht, wie der reinen Musik, ist ebenso eine Kunst des Gefühls. Also ist mit dieser Definition nichts für die Musik allein Bezeichnendes gesagt. Im Gegenteil, das Nachdenken wird abgelenkt, von dem, was für die Musik (wie für jede Kunst) das charakteristische ist, von dem begrifflich bestimmbarem Gegenstande, dem Stoff oder Inhalte der Musik. Verbreitet aber ist die Meinung, die Musik habe keinen begrifflich bestimmbaren Inhalt, und was man als solchen bezeichne, (die Töne), das sei

nicht ihr eigentlicher Gehalt; der sei das Gefühl. Nun ist aber Gefühl, ohne ein Objekt, an dem es haften, dem es entströmen, das es umschweben kann, eine völlig unbestimmte, Fühlnis vor allem Objektivieren, oder übersinnliche „göttliche" Ahnung, mit der die Gefühlsästhetiker gern und viel arbeiten.

Dieses Schwanken der Meinungen über den Inhalt der Musik beruht darauf, daß man die Grenze zwischen einer Musiktheorie, die die Stoffwelt der Musik im logischen Denkverfahren zu bestimmen hat, und einer Musikästhetik, welche die Frage nach dem Inhalte gar nicht mehr stellt, sondern nur nach der ästhetischen, d. h. formal Zweckmäßigen, rein anschaulichen Gestaltung fragt, bisher nirgends eingehalten, ja überhaupt gezogen hat. Diese Grenzfestlegung zwischen Musiktheorie und Ästhetik ist aber unerläßliche Voraussetzung, um Klarheit nach beiden Seiten zu gewinnen. Die Musik muß ebenso notwendig ein begriffliches klar abgerundetes Gegenstandsgebiet haben, wie die optische und taktische Kunst. Es ist der Klangkosmos, als symbolisch-räumlicher Organismus von Gebilden (Intervallen, Klängen, Klangkreisen) und der Tonfolgekinema als zeitlich gesetzlicher Ablauf in Geberden (Motiven, Gruppen, Versen, Strophen) kurz das gesamte Gliedbauleben. Beide Welten, Klangkosmos und Tonfolgekinema verschmelzen zu konkreter Erscheinungsform in der Melodie die das theoretische Objekt der Musik ist, sowie der optisch im Taſtraume und in der Bildzeit gestaltete Körper das Objekt der bildenden Kunst ist. Zugleich ist die Melodie auch ästhetischer Gegenstand", d. h. in ihr wird die Erscheinungswelt der Musik schöne Scheinwelt.

Zunächst ist noch von der Erscheinungs- oder Stoffwelt der Musik zu sprechen, deren Ergründung Sache der Musiktheorie ist. Die Gesetzlichkeit des Bewußtseins überhaupt (seine statisch-energetische Logik), eingeschränkt auf das akustische Empfindungsgebiet, waltet hier in den beiden Richtungen des (statischen) punktbestimmten, sondernden Denkens, und des (energetischen) vereinigenden richtungweisenden Strebens. Beide Richtungen entfalten sich in drei Stufen, der elementaren Sinnen- Empfindungs- oder Triebstufe, der metrischen, mathematisch errechneten, und Ziele setzenden, und der organisierenden nach Ideen zusammenfassenden vereinfachenden rhythmischen Stufe. Diese Voraussetzungen der Möglichkeit einer musikalischen Kunstwelt, schaffen, verbunden mit den Denkformen des Tonraumes und der Zeit, musikalisch-künstlerische Wirklichkeit und Notwendigkeit.

Ein solcher Aufbau des Stoffgebietes der Musik, an der freilich die Bewußtseinsformung fast alles, der Stoff, (die akustische Empfindnis) ein Minimum ist, vollzieht sich in strengster Gesetzmäßigkeit, die in den Ahnungen aller scharfen Denker seit Pythagoras, Plato, Aristoteles, Leibniz, Euler, Kant, Hegel durchleuchtet. Aber ein System der Musiktheorie vermochte begreiflich keiner von ihnen zu geben, mangels künstlerischer Übung und Erfahrung. Die praktisch schaffenden und nachschaffenden Musiker aber, und die erfahrungsreichen Musikwissenschaftler blieben eben Empiristen. Nur die genialen Schöpfer offenbarten diese Logik der Musik dem Geschmacke als Schönheit. Die Aufgabe der Musiktheorie wäre es, die Logik des Bewußtseins überhaupt in ihrer formenden Kraft auf dem Sondergebiete des musikalischen Erlebens nachzuweisen und dieser Nachweis müßte zur Errichtung eines lückenlosen umfassenden Stufenbaues der Welt des musikalischen Erlebens führen, wo sowohl über das musikalische Denken wie Streben, mit ihren Gefühlsanhängen als objektiven Bestand wie als subjektives Erlebnis methodisch und systematisch Rechenschaft abzulegen wäre.

Wenn das musiktheoretische Problem so begriffen und durchgeführt ist, ist zugleich die musikästhetische Frage klar aufgerollt. Es handelt sich bei ihr darum, zu zeigen, wie die (theoretische) Stoffwelt der Musik und nach welchen formal zweckmäßigen Prinzipien sie in künstlerisch symbolischer Verklärung, als schöne Scheinwelt, als schönes Spiel aufleuchtet in der Phantasie des künstlerisch seiner selbst bewußt gewordenen, über sich selbst erhobenen Menschen, wo der ewige Widerstreit der statischen und energetischen Richtung des Bewußtseins sich löst zur Harmonie des (im künstlerischen Schöpfungs- oder Nachschöpfungsakte) seiner selbst genesenden Selbstbewußtseins.

Auch das diesem Phantasieschaffen anhängende Gestaltungsgefühl ist hier zu bestimmen, und wohl zu scheiden, von den die musikalisch-theoretische Stoffwelt begleitenden Inhaltsgefühlen. Das ästhetische Gefühl liegt nicht mehr auf der Lust-Unlustskala. Diese Gegensätze sind hier aufgehoben und verklärt zur Skala Ernst-Freude, wo die Wehmut „Wonne der Wehmut" wird. Weil das ästhetische Gefühl aber, ein außerhalb und über dem Angenehmen, Klaren und Einheitlichen stehenden Gefühl und weder Spannungs-Entspannungs- oder Ruhe-Unruhegegensatz ist, darum ist es noch kein transzendent-inhaltliches, metaphysisches Gefühl, wie wohl auch Moos meint, sondern lediglich ein höchster ekstatischer Selbstbewußtseinszustand, wie ihn auch die Religiösen (wohl mit Recht) für ihr Erleben in seinen intensivsten Momenten beanspruchen.

* * *

Soviel (oder richtiger so wenig) mag zum Thema: idealistische Philosophie und insbesondere idealistische Ästhetik angedeutet werden, und zur Beleuchtung des Standpunktes von Moos. Er ist mir, wie ich bereits erwähnte, zu metaphysisch belastet, und ihm wird der meine zu methodisch nüchtern, und formalistisch erscheinen. Doch beruht solch Vorwurf des „Panmethodismus" und ästhetischen Formalismus wohl auf einer gewissen Verkennung des Problems der Philosophie überhaupt, die eine Überspannung ist. Mehr als Methodismus kann keine Philosophie, wenn sie Bewußtseinskritik bleiben will, sein wollen. Damit ist sie aber nicht Subjektivismus geworden, denn sie lehnt es ab, Ichwelten zu erbauen. Sie bemüht sich nur bescheiden, das ewige Sichwandeln der Subjektivität, als dem Grunde aller erreichbaren Objektivität ins unendliche Absolute hinauf methodisch zu verfolgen. Sicher erstreben alle idealistischen Schulen etwas Verwandtes. Dieses Spekulierenmüssen in Richtung auf ein letztes Einheitsziel steckt ja in jedem denkenden Kopfe, und hat tausendfach populären Ausdruck in Sprichwörtern, Tugendregeln, religiösen Mythen, und künstlerischen Symbolen gefunden. Sie alle wollen uns bedeuten, daß wir „von weit herkommen". Keine tiefe Philosophie wird sich der Gemeinschaft mit dem schlichten gesunden Menschenverstande schämen. Aber wie sie dieses Wähnen, Ahnen und Nur-Meinen zum Wissen vertieft, indem sie das Wissen begrenzt, d. h., die Grenze zwischen „konstitutivem Grundsatz" und „regulativer Idee" zieht, das unterscheidet die kritische Methodik von der metaphysischen Spekulation, das scheidet mein Denken von dem des Verfassers. Seine Neigung zur Metaphysik läßt ihn wie gesagt ausführlicher auf zahlreiche metaphysisch spekulierende Meinungen von Musikästhetikern eingehen als es mir im Interesse der Klarhaltung des Musikproblems zu liegen scheint. Dennoch muß ihm sein geduldiges, höchst mühevolles Nachspüren der oft recht krausen Gedankengänge unserer Musiker, und der Nachweis eines äußerst reichen Wissensmaterials immer gedankt werden.

* * *

Nicht weniger verdienstreich ist Moos' kritische Arbeit an der modernen physiologisch-psychologischen Ästhetik, die als Versuch einer Naturbeschreibung des künstlerischen Schaffens und Aufnehmens eine fruchtbringende, aber noch tastende Wissenschaft ist, nur keine philosophische Ästhetik (deren normative Tendenzen sie wiederum bekämpft). Daß sie glaubt, das reine Denken als unfruchtbares überhebliches Spekulieren ablehnen zu können, mußte ihr verwiesen werden, und Moos war einer der Ersten und Ernstesten im Lager der Musikwissenschaftler, der das tat.

Diese Aufgabe stellt er sich vorwiegend in seinem zweibändigen Werke, „die deutsche Ästhetik der Gegenwart", von dem aber erst der erste von zwei Bänden vorliegt. In ihm werden eingehend die Lehren von Groos, Müller-Freienfels, Külpe, Witasek, Lipps, Dessoir, Konrad Lange, Meumann und Volkelt behandelt. Kürzer wird auf Wundt, Höfler, H. Maier, Ebbinghaus, Dürr, Höfding, Baldwin eingegangen. Hier, wo es sich zumeist um psychologische Beobachtungen und ihre Zusammenfassung unter meist recht okkulte und ausnahmebedürftige „Gesetze" handelt, gelingt es dem Verfasser zumeist, bei eingehender Breite seiner Referate ein klares Bild dessen, was die Autoren anstreben, zu geben, und seine Paraden sind einheitlich und zielbewußt geführt.

Auf dieses Werk hier schon näher einzugehen, wäre aber verfrüht, denn erst der zweite Band wird Klarheit darüber bringen, wie Moos sich eine allgemeine philosophisch-normative Ästhetik und eine Musikästhetik als deren Tochterwissenschaft denkt. In ihm wird er sich voraussichtlich mit den Begründern und Vertretern der neueren idealistischen Schulen auseinandersetzen, und hoffentlich auch sein eigenes System der Ästhetik einleitend oder anhangsweise skizzieren.

Bücherschau

Arend, Max. Gluck, eine Biographie. Schuster & Löffler, Berlin 1921.

Die vielfarbige Reihe der Musikbücher des Schuster & Loeffler-Verlags ist durch die vorliegende Studie über Gluck vermehrt worden; endlich wieder ein Beitrag aus deutscher Feder zur Kunst des großen Meisters. Leider fällt das neue Werk kaum bedeutend aus dem Rahmen der feuilletonisierenden Schriftstellerei, die gerade für diese, der wissenschaftlichen Ergründung sicher nicht sehr förderlichen Meisterbiographien typisch ist. Die sorgfältige Arbeit des Verf. beim Zusammentragen der ihm erreichbaren Dokumente soll trotzdem warm anerkannt werden. Zum ersten Male gibt er eine Einzelcharakteristik aller erhaltenen Werke Glucks und tritt energisch der noch viel verbreiteten Meinung von der „Verirrung" der früheren Opern entgegen. Die Forschung gewinnt ein reiches Arbeitsfeld durch die Untersuchung der textlichen Verschiedenheiten der Gluckschen und der originalen Metastasianischen Librettis. Auch sonst bringt Arend viele Berichtigungen (auch bibliographisch) und manche wertvolle neue Mitteilung, so über „Semiramis", über die Ballettpantomimen usw. Wo es aber auf eine entwicklungsgeschichtliche Einstellung, ja selbst nur auf klare musikalische Analyse ankommt, da versagt er gänzlich. Den bei Gluck so mannigfaltig sich auftuenden musikwissenschaftlichen Problemen steht er verständnislos gegenüber. Als einziger Gluckapostel in einer verwahrlosten Zeit fühlt er sich hoch erhaben über alle Philologen und Historiker (S. 52, 85) und findet es nicht einmal der Mühe wert, die Studien Kurths, Kretzschmars, Aberts, Tiersots usw. in seinem Literaturverzeichnis anzuführen.

Die künstlerische Welt Glucks ist ganz dürftig charakterisiert. Ich hebe nur die Nichtachtung der Sonderstellung der Wiener Oper (S. 29) oder die Ausschaltung des französischen Einflusses (Rameau) auf Gluck hervor. In seiner unterscheidungslosen Begeisterung für den Meister glaubt er, daß alle Steine aus dessen Ehrenkrone fallen würden, wenn er die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge seiner Kunst mit der seiner Zeitgenossen aufdeckte. So polemisiert Arend gegen die „Hassesche Schule" (S. 89) und weiß von dem allmählichen Heranreifen der Reformideen so wenig zu berichten wie von der Reform selbst (S. 202 f.). Dafür wird Gluck gegen Hiller als der „Schöpfer der deutschen komischen Oper" gepriesen, die geistige Verwandtschaft aber seiner entzückenden kleinen Kompositionen mit der opéra comique vollständig negiert. Ähnlich liegt es bei den „Chinesinnen" hinsichtlich der opera buffa. Ganz oberflächlich sind die Meisterwerke Glucks behandelt. Meist nur eine (stilistisch keineswegs einwandfreie) textliche Analyse und opernführerhafte Lobpreisungen einzelner Stücke. Mit den Schlagworten vom „sympathetischen Kontrapunkt" oder vom „tragischen Seher Gluck" will Arend den Leser täuschen. Viel treffender noch belegen des Verf. wahre Physiognomie solche Äußerungen wie „die Singstimme wird zum Sprechgesang und referiert (!) über immer neue Bildungen (!) der Orchestermusik" oder folgende „Formel": „Haydns (und Mozarts tiefergehende) Kunst steht im Zeichen der feinen Konversation (!) des 18. Jahrhunderts. Die Technik (der them. Arbeit) hat einen Ausbau erfahren, in dem wir heute noch leben: über Beethovens tiefgründige Instrumentalmonologie mit ihrer Subjektivität (!), über Wagners Leitmotiv mit dem symphonischen Aufbau einer ganzen Szene zur symphonischen Dichtung von Strauß (!)" (S. 145).

Die Ouvertüren Glucks müssen sich samt und sonders programmatische Beziehungen aufpfropfen lassen. Im „Antigonus" sollen die Ecksätze der Sinfonie das „Heeresgewühl", in „Paris" der dritte Satz das „selig-törichte Sichtrotzdem-in-die-Arme-Stürzen" der Liebenden

„vorstellen". Vieles wäre noch zu widerlegen: die Ausspielung Glucks gegen Wagner (S. 236), tausenderlei ästhetische Winkelzüge, doch verbietet es der zur Verfügung stehende Raum. Übrigens darf sich der Verf., der mit „Keulenschlägen" die Kunst Metastasios zertrümmert, vor den vielgeschmähten „Philologen" recht in Acht nehmen wegen seiner oft kläglichen Unbeholfenheit im Ausdruck und Stil. Ich verweise nur auf Wendungen wie „Artabanus flößt sich im Monolog Mut ein" (S. 46), ein „sechzehntaktiger durchströmender Höhepunkt" (S. 49), „weichmütterlich" (S. 63), „man lasse sich die Seele zerschneiden" (S. 131), „... gibt den Geigen Gelegenheit, Ton zu ziehen" (S. 151), „Musik läßt uns Schauer einrieseln" (S. 157), Orpheus' „Schmerz wird flüssig" (S. 199), „Krallengriffe der Eumeniden" (S. 262).

Heinrich Strobel.

Armstrong, William. The romantic world of music. 8°. New York 1922, Dutton. 5 $.

Bas, Giulio. Trattato di Forma musicale. 6 Teile in ein. Band. 8°. Mailand 1922, Ricordi. 18 Fr.

Beckh, Hermann. Das geistige Wesen der Tonarten. Versuch einer neuen Betrachtung musikalischer Probleme im Lichte der Geisteswissenschaft. 8°, 32 S. Breslau 1923, Preuß & Jünger. Gz. —50.

Beethoven, Ludwig van. Fidelio. Dichtung nach dem Französischen des J. M. Bouilly von J. Sonnleithner und G. Fr. Treitschke. Vollst. rev. Text m. Einf. u. Notentaf. hrsg. von Heinrich Hofer. kl. 8°, 64 S. (Welt-Bibliothek Nr. 52.) Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 ℳ.

Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 und seine erste Fassung. Erste vollständige Veröffentlichung des Werkes aus dem Beethovenhaus mit Untersuchungen von Dr. Hans Josef Wedig. (Veröffentlichungen d. Beethovenhauses in Bonn. Im Auftrag d. Vorstandes hrsg. von Prof. Dr. Ludwig Schiedermair II.). 4°, 24 u. 39 S. Bonn 1922, Verlag des Beethovenhauses. Für den Buchhandel: Kurt Schroeder, Bonn. 90 ℳ.

Auf diese erste Fassung des F dur-Quartetts op. 18, 1 hat Nohl 1874 zuerst hingewiesen, veröffentlicht war bisher aus ihr nur der Durchführungsteil des ersten Satzes. Beethoven hat die vier Stimmhefte am 25. Juni 1799 seinem von Wien nach Rußland scheidenden Freund Amenda geschenkt; die von Kopistenhand geschriebenen Stimmen sind nunmehr aus dem Besitz der Familie Amenda in den des Beethovenhauses übergegangen, das sich mit der Veröffentlichung ein hohes Verdienst erwirbt. Denn diese Fassung bietet auch und gerade dem, der Beethovens Skizzenbücher und andere Umarbeitungen, etwa des c moll-Trios, des Oktetts op. 103 kennt, einen neuen und tiefen Einblick in sein Schöpfertum: es ist ein fertiges Werk, das wir ohne die Kenntnis der endgültigen Gestalt bewundernd hingenommen hätten, und in dem Beethoven doch fast keinen Takt unberührt gelassen hat, und so zu einer Verfeinerung des Quartettstils gelangt ist, die — im Sommer 1801 war das Quartett ja veröffentlicht — ganz rätselhaft ist; namentlich der erste Satz, der am stärksten umgestaltet ist, hat seinen elementaren, tiefen Beethovenschen Charakter erst innerhalb der zwei Jahre erhalten. Eine lange und Raum verlangende Abhandlung wäre nötig, die einzig fruchtbare, ins Detail gehende Vergleichung zwischen beiden Fassungen durchzuführen; Wedig hat in seiner Einleitung beim ersten Satz wenigstens den Versuch gemacht, die Änderungen mehr als formalistisch, psychologisch zu erfassen, und hat mit einer knappen, auf Haydn und Mozart, Fränzl, Pleyel und Kozeluch und besonders Em. Al. Foerster näher eingehenden Überschau auf das Wiener Streichquartett ein Übriges getan. A. E.

Bekker, Paul. Beethoven. 31.—36. Tausend. gr. 8°, IX, 623 S. Stuttgart 1922, Deutsche Verlags-Anstalt. 2700 ℳ.

Berger, F. Musical expressions, phrases and sentences. 8°. London 1922, Reeves. 3 sh.

Brancour, René. Massenet. (Les Maîtres de la Musique.) 8°, 187 S. Paris 1922, Alcan.

Breithaupt, Rudolf Maria. Die natürliche Klaviertechnik. Natural Piano Technic. La Technique naturelle du Piano. Prakt. Studien. H. 4. 5. (Fingerschwung. Druckspiel.) 4°, VI, 126 u. VI, 66 S. Leipzig 1922, C. F. Kahnt. Gz. je 6.

Brower, Henriette Moore. Story-lives of master musicians. 8°. New York 1922, Stokes. 2 $ 50 c.

Cavazzani-Mazzanti, V. Rossini a Verona durante il Congresso del 1822. 8°. Verona 1922, La Tipografia veronese.

Chop, Max. Joseph Haydns Schöpfung. Oratorium. (Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst. Bd. 23.) Neudr. kl. 8°, 71 S. Leipzig [1922], Ph. Reclam jun. 90 *M*.

Daubeny, Ulric. Orchestral and wind instruments. 8°. London 1922, Reeves. 12 sh 6 d.

Dent, Edward J. Mozarts Opern. Autor. Übersetzung von Anton Mayer. gr. 8°, 244 S. u. 22 S. Notenbeil. Berlin [1922], E. Reiß. Gz. 10.

Dioskuren, Die. Jahrbuch für Geisteswissenschaften. Hrsg. Walter Strich. 1. Band. Lex. 8°, 412 S. München 1922, Meyer & Jessen.

[Darin S. 325—337: Ernst Bloch, Über das Ding an sich in der Musik.]

Deutsch, Otto Erich. Die historischen Bildnisse Franz Schuberts in getreuen Nachbildungen. Mit einem Vorwort hrsg. 8 S. mit 2 Abb., 7 z. T. farb. Tafeln. Wien, Leipzig 1922, K. König. 18000 *M*.

Eberhardt, Siegfried. Die Lehre der organischen Geigenhaltung (Paganinis Geigenhaltung. Teil 2). 4°, 123 S. Berlin 1922, A. Fürstner. 500 *M*.

Ellingham, Harry. How to use a player-piano. (Musician's handbooks). 8°. London 1923, G. Richards. 6 sh.

Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. fasc. 86—89: Jules Rouanet, La Musique arabe. Paris 1922, Delagrave.

Engel, Erich W. Richard Wagners Leben und Werke im Bilde. Unter Mitwirkung von Prof. S. Röckl hrsg. 2. Aufl. Lex. 8°, XXIV u. 691 S. Leipzig 1922, E. F. W. Siegel.

Die erste Auflage dieses Buches ist in Form eines Wagner-Kalenders erschienen; das dort veröffentlichte Material war in der Tat wertvoll genug, um es in Buchform zu vereinigen und zu ergänzen. Es ist ein Leben in authentischen Dokumenten, das vor uns liegt: Bildnisse, Faksimiles von Briefen, Notenfragmente, Theaterzettel, Dekorationen, Figurinen; ein Teil der sogenannten „Kunstbeilagen" der schrecklichen Wagnermaler und -Zeichner (Hendrich, Staffen, auch Makart) überflüssig und störend, der größere Teil aber zum mindesten zeit- und kulturgeschichtlich von unendlichem Interesse. Das Bildermaterial wird ergänzt durch einen mit Liebe und Sorgfalt zusammengestellten Text, in dem fast ausschließlich Wagner selbst zu Wort kommt; die Einleitung Engels verficht ein paar krause Ansichten (Ibsen unbewußt, Verdi bewußt vom Geiste Wagners befruchtet!), ist aber kenntnis- und gesinnungsvoll. A. E.

Haweis, Rev. H. R. Old violins and violin love. Illustr. 8°. London 1922, Reeves. 7 sh 6 d.

Henry, Jean. Cours d'Harmonie théorique et pratique. 8°, 58 S. Paris [1923], H. Hérelle & Cie. 7.50 Fr.

Holz, Herbert Johannes. Richard Mayr. (Die Wiedergabe. Reihe 2, Bd. 6.) 16°, 33 S. Wien 1923, Wila-Verl. Gz. 2.

Huneker, James. Franz Liszt. Ein Leben in Bildern. Einzig berechtigte Übertragung und Bearbeitung v. Lola Lorme. 8°, 332 S. München 1922, Rösl & Cie.

Ein Journalisten-Buch in gutem und in schlechtem Sinne, dieses Lisztbuch des 1921 gestorbenen Amerikaners, von dem die gleiche Übersetzerin uns schon einen „Chopin" vermittelt hat. Liszts Leben ist mit einer Art Respektlosigkeit erzählt, die doch nicht ganz des Bewußtseins von Liszts Größe entbehrt und sehr amüsant ist; von den Schülern Liszts, die Huneker selbst gehört hat, werden hübsche und treffende Augenblicksbilder entworfen; eine Menge Anekdoten machen die Darstellung lebendig. Die Kehrseite der journalistischen Aufmachung ist die zufällige Anlage des Ganzen, die Mitführung einer Menge von Erinnerungsschutt in dem Kapitel „Im Spiegel der Zeitgenossen", und die Oberflächlichkeit des wichtigsten, dem Komponisten Liszt gewidmeten Kapitels: es genügt zu sagen, daß der Rakocy-Marsch, nicht aber der „Christus" seinen eigenen Abschnitt hat. Die Übersetzung ist im Ganzen vortrefflich, nur dem Nietzsche-Zitat auf S. 280 hätte nicht die Spitze abgebrochen werden sollen; auch steht es nicht in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen", sondern natürlich in der „Götzendämmerung". Wie weit sich die Bearbeitung der Übersetzerin

erstreckt, kann ich nicht nachprüfen; dankenswert ist der Lebensabriß Hunekers, den sie in der Einleitung gibt. A. E.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921. 28. Jahrg. Statistischer Teil von Rudolf Schwartz; 2. Teil: „Festgabe zum siebzigsten Geburtstage Max Friedlaenders" hrsg. von Rudolf Schwartz. Leipzig 1922, C. F. Peters.

Das neue Jahrbuch für 1921 erscheint diesmal in zwei gesonderten Heften, eine Neuerung, deren Beibehaltung sehr zu begrüßen wäre. Der statistische Teil, enthaltend Bibliotheksbericht, Totenschau und Bibliographie, untersteht wie seit langem der erprobten und zuverlässigen Redaktion von Rudolf Schwartz. Über die Unentbehrlichkeit dieses praktischen Behelfes erübrigen sich weitere Worte! — Daß der Verlag Peters die Aufsätze zu einer würdigen, auch in ihrer äußeren Ausstattung vorbildlichen Festschrift für Max Friedlaender ausgestaltete, sei ihm ganz besonders gedankt. Denn sie bezeugt ein harmonisches Verhältnis zwischen Verleger und Autor, das nicht alltäglich anzutreffen ist. Mögen daher auch andere künftig dieses Beispiel beherzigen.

Einleitend würdigen Hermann Kretzschmar und Johannes Bolte Friedlaenders Verdienste vom musik- und literarhistorischen Standpunkte, ein Verzeichnis seiner Werke vermittelt einen Einblick in das Schaffen des Meisters deutscher Liedforschung.

Hermann Aberts Aufsatz „Der gegenwärtige Stand der Forschung über die antike Musik" gibt einen erwünschten Überblick über diesen heute so sehr vernachlässigten Zweig musikalischer Frühgeschichte. Einen besseren Führer durch die Materie als Abert, dessen „Lehre vom Ethos" neben dem ersten Band des Riemannschen Handbuchs die einzige positive Leistung antiker Musikforschung unserer Tage darstellt, kann man sich nicht wünschen. Neue Bedeutung gewinnt die Untersuchung vor allem durch den Hinweis auf die Impulse, welche der griechischen Musik von Anbeginn durch die vorderasiatische Kultur vermittelt wurden. In diesem Zusammenhange wird daher auch Riemanns Annahme einer Übertragung der Pentatonik vom Phrygischen auf das Dorische bestritten und eine Vergleichsmöglichkeit mit Elementen ostasiatischer oder keltischer Musik als unsicher bezeichnet. Ebenso wie Abert in seiner Besprechung der jüngst entdeckten Proben antiker Musik auf die bisher nicht genügend beachteten Beziehungen zwischen spätgriechischer und altchristlicher Kunstübung verweisen konnte, eröffnet daher diese Studie gänzlich neue Ausblicke auf Ursprung und Wesen altgriechischer Musikkultur.

Es scheint sich allmählich die Erkenntnis herauszubilden, daß Aufführungspraxis und Besetzungsfrage, von deren Ermittlung man bisher alles Heil erwartete, für das Verständnis besonders der spätmittelalterlichen mehrstimmigen Musik von zwar wichtiger, aber doch sekundärer Bedeutung sind, daß in dieser Beziehung vielmehr andere, tiefer liegende Faktoren den Ausschlag zu geben haben. Die aktuellen Ausführungen Arnold Scherings: „Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter" sind deshalb von besonderer Bedeutsamkeit, weil hier eine der unumgänglichsten, bisher fast völlig übersehenen Voraussetzungen für die Betrachtung jener alten Kunst mit aller Entschiedenheit betont wird, nämlich „daß es zum vollen Erfassen mittelalterlicher Musik einer anderen Einstellung unsererseits bedarf als der, mit welcher wir an die Musik der klassischen Zeitalter und unseres gegenwärtigen heranzutreten pflegen". Dem „Einfühlungsbedürfnis" der modernen Zeit stellt daher Schering einen im Mittelalter vorherrschenden „Abstraktionsdrang" gegenüber, der das Ausdrucks- und Gefühlsmäßige des musikalischen Geschehens zurückdrängt, an Stelle von „Beglückungswerten" nur „Beruhigungswerte" vermittelt. Diese Hypothese wird im Folgenden an den verschiedenen stilistischen Erscheinungsformen mittelalterlicher Musik in eingehender und fesselnder Weise belegt. Die Frage bleibt jedoch zu erwägen, ob nicht, wie in der bildenden Kunst, auch in der Musik unser „Einfühlungshorizont" (der ja nicht unbedingt begrenzbar ist) eine Erweiterung nach rückwärts erfahren könnte, so daß sich möglicherweise Zeitstile, die wir heute noch als dem Abstraktionsdrang unterliegend betrachten, dann einer durch Einfühlung gewonnenen Auffassung erschließen? Denn daß das Einfühlungsbedürfnis im Mittelalter nicht leer ausgegangen ist, betont auch der Verfasser. Und so wäre es immerhin denkbar, dieses auch für manche Erscheinungen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit reklamieren zu müssen, wenn wir nämlich erst einmal zu einer „erkenntnismäßig erarbeiteten Schätzung" dieser Literatur vorgedrungen sind, womit es vorläufig noch sehr sein Bewenden hat.

In einer trefflichen Studie über „Die

deutsche Musiker-Autobiographie" gewinnt Alfred Einstein dem nicht allzu dankbaren Thema eine Menge feiner Züge ab, die selbst auf diesem begrenzten, selten bebauten Gebiete alle Wandlungen und das allmähliche Erstarken künstlerischen und menschlichen Bewußtseins aufdecken. Auch hier daher der Höhepunkt um 1800! Der Musiker der Romantik findet nicht mehr den Ausgleich zwischen der „Bürgerlichkeit des Daseins und der Fülle der Gefühle", um ihm eine der Wirklichkeit entsprechende Autobiographie als künstlerische Aufgabe und Möglichkeit erscheinen zu lassen.

Der verdiente Mitarbeiter Friedlaenders, Hans Mersmann, beschließt den Band mit der Abhandlung „Zur Stilgeschichte der Musik". Ablauf und gesetzmäßige Wiederkehr musikalischer Stilphasen werden hier auf die Gegensätze: Renaissance—Barock beschränkt, welche ihren Ausdruck in Richtung der „wesentlich einheitlichen, gebundenen, großen Linie" einerseits, der „vielheitlichen, gelösten Linie" andrerseits finden — ein Versuch, der, obwohl von anderen Voraussetzungen ausgehend, dennoch manche Berührungspunkte mit ähnlichen Bestrebungen einer Formulierung von Stilgegensätzen (z. Bsp. „griechisch-gotisch") aufweist. Ob die an und für sich verständliche Beschränkung auf das „Melodische" genügt, alle stilistischen Merkmale erschöpfend zu fixieren, erscheint mir zweifelhaft, ebenso die Bemerkung, daß sich im 14. und 15. Jahrhundert das Vorherrschen des „Renaissanceprinzipes" nur in der Florentiner Ars nova erweisen läßt. Auch hier dürften daher wohl erst eingehendere Detailforschungen volle Klarheit schaffen. Ficker.

Jung, Rudolf. Gedanken über Tristan und Isolde. 8°, 12 S. Stuttgart 1922, C. Grüninger. 50 *M*.

Kapp, Julius. Die Oper der Gegenwart. (Das Buch der Oper 3 = Max Hesses Handbücher Bd. 56.) 8°, 248 S. Berlin [1922], M. Hesse. Gz. 6.

Key, Pierre van Neusselaer, u. Bruno Zirato. Enrico Caruso. A biography. 8°. Boston 1922, Little Brown. 5 $.

Korngold, Julius. Die romanische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze. 8°, XII u. 241 S. Wien 1922, Rikola-Verlag.

Der Nachfolger Eduard Hanslicks als Musikkritiker der Wiener „Neuen Freien Presse" liefert mit diesem Bande, der einer ähnlichen Kritikensammlung „Deutsches Opernschaffen der Gegenwart" (1921) folgt, die Fortsetzung der neun Bände der „Modernen Oper" seines berufenen und geschmähten Vorgängers. Beide Bände sind wertvoll als unmittelbare Spiegelung Wiener Opernlebens in den letzten zwanzig Jahren; beide lesenswert und zugleich angenehm zu lesen, da in ihnen die Tradition Wiener Journalistik auf eine nicht überspitzte, geschmackvolle Art hochgehalten ist, hinter der man die Überlegtheit und Fundiertheit des Urteils deutlich spürt. Korngold vermeidet Grundlegungen prinzipieller Natur: aber aus der Gesamtheit der Einzelreferate, die italienische, französische Oper und in einem kurzen Anhang tschechische, südslawische und holländische Opernmusik umfassen, geht doch die Vertretung eines bestimmten Opernideals hervor: eines theater-, opernhaften Ideals, das gerade in romanischer Oper sich verkörpert: die kritische Haltung des früheren Bandes verwandelt sich hier in eine mehr sympathische, und es ist kein Wunder, daß auf Puccini — bei aller auch negativen Kritik seines Einzelwerks — am häufigsten exemplifiziert wird. A. E.

Lach, Robert. Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert. 4°, 60 S. u. 72 S. Notenbeilagen. Wien, Prag, Leipzig, 1920, Museion-Verlag Ed. Strache.

Der musikalische Historiker des Tanzes wird dem Verf. für diese Publikation besonderen Dank wissen. Sie führt ihn an der Hand geschickt ausgewählter, noch ungehobener Schätze der alten Wiener Hofbibliothek von den Zeiten Lullys bis auf die Schuberts. Orchester- und Klaviertänze wechseln miteinander ab; von manchen ist nur eine Orchesterstimme, und oft nicht einmal eine führende, erhalten. Andere machen den Eindruck von Klavierauszügen ursprünglicher Orchestersätze. Der Verf. tut sogar noch ein Übriges und schickt der Sammlung eine geschichtliche Einleitung voraus, die auch die in der Sammlung selbst nicht mehr vertretene ältere Zeit umfaßt. Das wäre nicht nötig gewesen, zumal dabei Fragen berührt werden, bei denen die Hypothese eine große Rolle spielt: über die Basse danse z. B. ist trotz Riemann das letzte Wort noch lange nicht gesprochen. Um so wertvoller sind die Aufschlüsse über den durch die Sammlung selbst belegten Zeitraum, die allmähliche Auflösung der Suite, das selbstständige Hervortreten des Menuetts (das Fehlen der Polonäse, des zweiten Favorittanzes der Zeit,

ist wohl nur zufällig) und das allmähliche Aufkommen der modernen Rund- und Kontretänze. Man erkennt deutlich, welchem Wandel der Anschauungen auch der Tanz unterlegen ist. Ganze Typen sterben ab, neue entstehen entweder durch Angleichung verschiedener älterer oder durch Hervortauchen aus dem Volkskreise.

Von den ersten drei Nummern (A–C) vermutet der Verf. das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts als Entstehungszeit; sie sind zugleich in voller Streicherpartitur veröffentlicht. Die Stilähnlichkeit mit den Werken J. C. F. Fischers oder G. Muffats ist zweifellos, doch ergeben sich daneben auch erhebliche Unterschiede, so vor allem die drei verschiedenen Tonarten F-, D- und B-dur innerhalb des Balletto 3tio, die es fast ausgeschlossen erscheinen lassen, daß es sich hier um eine einheitlich konzipierte Suite handelt. Tatsächlich besteht auch nur zwischen den D dur-Stücken allein ein motivischer Zusammenhang nach älterer Art. Die zweite Suite (B) hat die Tonarteneinheit und sogar von den vier Grundtänzen wenigstens noch Allemande, Sarabande und Gigue, dagegen ist die damals doch schon fast ständige französische Ouvertüre noch durch eine Intrada, allerdings mit punktierten Rhythmen, ersetzt. Erst das dritte Stück (C) hat eine volle Ouvertüre, bei der freilich im Allegro das Fugieren stark gegen das Konzertieren zurücktritt. Dann folgt eine ziemlich bunte Reihe zum Teil unvollständig erhaltener Tänze für die verschiedenste Besetzung und offenbar auch Bestimmung. Immer noch wiegt der französische Einfluß vor, ja Lully selbst ist mit einer Nummer seines „Roland" vertreten (N). Man wird an theatralische oder Maskenspiele, festliche Aufzüge u. dgl. gemahnt. So finden sich auch die beliebten „Trompetenstückchen", die sich bis in L. Mozarts Notenbuch von 1762 hinein erhalten haben (L), das letzte sogar mit deutlichem Anklang an eine bekannte deutsche Volksweise — ein seltener Gast in dieser aristokratischen Umgebung.

Tiefer ins 18. Jahrhundert hinein, etwa in seine Mitte, kommen wir von Beilage O an. Das ist etwa der Standpunkt der Notenbücher aus der gleichen Zeit. Der Verf. vermutet dahinter Jugendarbeiten von Em. Al. Förster. In Q stellt sich bereits ein leiriger Ton mit sentimentalen Vorhalten u. dgl. ein, der über die Zeit der Klassiker hinausweist, ebenso wie die Harmonik in Nr. 7. Mozartsche Spuren zeigen die Trios von Nr. 8 und 9. R und S bringen Gesellschaftstänze, wie wir sie ja auch von Mozart her kennen, nur mit auffallender Bevorzugung von Blasinstrumenten.

Von T ab treten Kontretänze auf, und zwar, wie die Anordnung der einzelnen Touren sowohl wie Überschriften wie „La gaité de Rossini" oder „Jägerchor vom Freischütz" zeigen, gleich aus verhältnismäßig später Zeit (etwa 1830). Der Verf. hat diese Tänze, die sich wie die Finales der Dellerschen und Rudolphschen Ballette zeigen, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits großer Beliebtheit erfreuten, eine besondere Studie gewidmet und ein Kontretanzbuch veröffentlicht, das choreographisch von höchstem Reiz ist. Vor mir liegt übrigens ein ähnliches handschriftliches Büchlein „Abzeichnungen einiger Touren von Engl. Täntzen welche der Mademoiselle Securius von dem Hr. Tanz-Meister Moebius angewiesen worden sind. Sangerhaußen Anno 1765". Hier haben wir sowohl die choreographischen Figuren als die Musik zu dreiundzwanzig „Englischen Täntzen", zum Teil mit besonderen Namen, wie „Princesse de Sondershausen", „Der Husaren-March", „Le contre Danse de France" 1763, u. ä. Der häufigste Zusatz aber ist „La Quatrille", der Tanz im Karree von vier Paaren, während die übrigen Tänze für drei bis vier Paare notiert sind. Auch hier stehen in unserer Sammlung ältere Stücke neben ganz jungen. Die Beilage W möchte ich nicht in so hohes Alter hinaufrücken, und zwar wegen ihrer ganz auffallenden, drei- und fünftaktige Bildungen bevorzugenden Metrik. Dahinter steckt ein bewußtes System; der Fünftakter Nr. 8 gemahnt ohne weiteres an ähnliche Bildungen bei Mozart. Unter Y erscheint sogar eine Aria, deren Autor dem Verf. anscheinend entgangen ist: Cimarosa mit seinem „Impresario in angustie"; es ist dieselbe Melodie, auf die Göthes Gedicht „Die Spröde und die Bekehrte" häufig gesungen worden ist; sie klingt übrigens im zweiten Teil von Z nochmals an. Den Schluß bilden deutsche Tänze, deren erster (Z′) eine hübsch ein- und durchgeführte Coda bringt, sowie eine Serie steirischer.

Unsere Kenntnis des Tanzes im 18. Jahrhundert erfährt somit durch diese Sammlung eine wertvolle Bereicherung. Sehr zu loben ist auch die äußere Ausstattung durch den Verlag; eine Anzahl von Stichen, meist nach Watteauschen Gemälden, ist dem Buche beigegeben.

Hermann Abert.

Landormy, Paul. Histoire de la Musique. Nouvelle édition, revue et considérablement augmentée. 8°. Paris [1922], Paul Mellottée. 9.50 Fr.

Leichtentritt, Hugo. Analyse der Chopinschen Klavierwerke. Band 2. (Max Hesses Handbücher. Bd. 58.) kl. 8°, IV, 280 S. Berlin 1922, Max Hesse. Gz. 4.20.

Leichtentritt, Hugo. Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten. Ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet, nebst erl. Text. 8°, 110 S. Berlin [1923], M. Hesse. Gz. 8.

Lyle, Watson. Camille Saint-Saëns. Pref. by Leff Pouishnoff. Jl. 8°. London 1923, Kegan Paul. 4/6 sh.

Marks, F. H. The sonata, its form and meaning. 8°. London 1922, Reeves. 10 sh. 6 d.

Möller, Walter. Musikverständnis für Jedermann. Mit vielen Abb. u. Notenbeispielen. 2. erw. Aufl. kl. 8°, 133 S. Oranienburg [1922], W. Möller. Gz. 1.

Moos, Paul. Die Philosophie der Musik. Von Kant bis Eduard von Hartmann. 2., erg. Aufl. gr. 8°, 666 S. Stuttgart 1922. Deutsche Verlags-Anstalt. 3500 *M*.

Mozart, W. A. Don Juan. Neues Operntextbuch. Hrsg. v. H. W. Draber. (Welt-Bibliothek Nr. 28.) kl. 8°, 60 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Mozart, W. A. Figaros Hochzeit. Neues Operntextbuch. Rev. Ausg. mit Einführung und Notentafeln hrsg. v. Anton Rudolph. (Welt-Bibliothek Nr. 42.) kl. 8°, 90 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Mozart, W. A. Die Zauberflöte. Nach dem Urtext rev. Ausg. mit ein. Einführung und Notentaf. hrsg. v. Anton Rudolph. (Welt-Bibliothek Nr. 21.) kl. 8°, 100 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 120 *M*.

Mozart, Leopold. Versuch einer gründlichen Violinschule, entworfen und mit 4. Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen ... Getreu nach der im Jahre 1756 bey Johann Jacob Lotter in Augsburg erschienenen ersten Auflage. Mit einem Vorwort von Dr. Bernhard Paumgartner, Direktor des Mozarteums zu Salzburg. [264 S.] Neu herausgegeben vom Verlag Carl Stephenson, Wien IV. [1922.]

Es war wohl ein bischen der Klang des Namens Mozart und die Spekulation auf die Kreise der neuen „Liebhaber", die den Wiener Verlag zum Neudruck von Leopold Mozarts Violinschule veranlaßt haben. Dennoch ist wahr, daß nach den „Versuchen" von Quantz und Ph. Em. Bach, die beide in Neuausgaben vorliegen, auch das pädagogische Werk des Vaters Mozart Erneuerung verdient, und daß die Publikation in Form einer sehr schön geratenen Faksimile-Ausgabe die Unverstümmeltheit und Treue der Wiedergabe verbürgt. Bernhard Paumgartner hat dem Originaltext eine kurze, lebendige Einführung vorausgeschickt; kleine Lücken und Irrtümer im Historischen (so ist das Werk von Christopher Simpson nur Gambenschule und hat mit der Violine gar nichts zu tun) wird man ihm nicht nachrechnen, obwohl er durch die Behauptung, daß die „historische Brille" jede unmittelbare Freude verderbe und verdrehte Werturteile schaffe, unsern Grimm wohl reizen könnte. Es kommt wohl auf die historische Brille an und den, der sie trägt: und es wäre hübsch und endlich einmal an der Zeit, wenn der Künstler die Ehrfurcht, mit der der echte „Wissenschaftler", „Historiker" vor das Problem des Schöpfertums tritt, mit einiger Achtung erwidern wollte. A. E.

Vereinigter Musiker-Kalender Hesse-Stern für das Jahr 1923. 45. Jahrg. 3 Bände. (1. Bd. Notizbuch; 2. u. 3. Bd. Adreßbuch.) kl. 8°, 128, 520, 517 S. Berlin 1923, Max Hesse. 2500 *M*.

Newmarch, Rosa. L'Opéra Russe. 8°. Paris 1923, Editions de la Sirène. (Chester.) 5 sh.

Nielsen, C. Korsang og Tonelaere. En Oversigt over Korsangens Historie etc. 8°. Odense 1923, Gyldendal. 3 Kr.

Niemann, Walter. Brahms. (Klassiker der Musik.) gr. 8°, 507 S. Stuttgart 1922, Deutsche Verlags-Anstalt. 2200 *M*.

Niemann, Walter. Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart. 11., reich verm. u. vollst. durchgearb. Aufl. 8°, XVI, 297 S. Leipzig [1922], C. F. Kahnt. Gz. 5.

O'Neill, E. La voz humana. (El Libro de Todos.) 8°. Barcelona 1922, Casa Ed. Maucci.

Pfohl, Ferdinand. Richard Wagner. Sein Leben und Schaffen. (Neue Aufl.) gr. 8°, VII, 405 S. Berlin [1922], Ullstein. Gz. 8.

Pirker, Max. Die Salzburger Festspiele. gr. 8°, 68 S. Zürich, Leipzig, Wien [1922], Amalthea-Verlag. 1600 *M.*

Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. 1. Band, 1. Teil: Die Musik des Altertums. Zweite, verbesserte u. vermehrte Auflage. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel.

Riemanns im Jahre 1904 erschienener erster Handbuchband ist bis auf den heutigen Tag die letzte große zusammenfassende Darstellung der antiken Musik geblieben. Die zünftige Forschung hat sich des ehemals so beliebten Gebietes nur noch selten erinnert, sei es nun wegen Überlastung mit näher liegenden Aufgaben oder aus zunehmender Unkenntnis des Griechischen. Daß der Stoff aber auch heute noch seinen Reiz auf weitere Kreise ausübt, beweist eben die Notwendigkeit dieser zweiten Auflage; sie war zugleich die letzte Arbeit des Verfassers, die nach seinem Tode von der Hand eines Schülers vollendet wurde. Charakter und Ziele des bedeutenden Werkes, dem wir neben der endgiltigen Befreiung von den Westphalschen Phantastereien so viele neuen Ergebnisse von bleibendem Werte verdanken, sind dieselben geblieben. Neu hinzugekommen sind außer einigen kleineren Einschiebseln zwei größere Kapitel über die griechische Solmisation und Rhythmik. Hier will mir freilich die Anzweiflung des fünfteiligen Taktes nicht recht eingehen; sie ist auch durch die Theoretiker und den delphischen Apollohymnus zu gut bezeugt, und andrerseits redet das oxyrhynchitische Aristoxenosfragment zwar von der Möglichkeit, aber nicht von der Notwendigkeit einer Dehnung der letzten Länge im fünfzeiligen Maße. Von den bereits bekannten Ergebnissen der Riemannschen Forschungen haben sich die meisten, so vor allem die Lehre von der zentralen Stellung des Dorischen und von der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν, wohl allgemein durchgesetzt. Problematisch bleibt dagegen die Lehre von der halbtonlosen Pentatonik des Olympos und den πρῶτα und δεύτερα ἀρχαικά. Riemanns Deutung der Stelle bei Plutarch c. 11 ist keineswegs zwingend und auch in der weiteren Beweisführung bleibt manches hypothetisch, ja gelegentlich muß der überlieferte Text geändert werden. Endlich ist auch die Analogie der chinesischen und japanischen Musik m. E. nicht beweiskräftig. Zum mindesten müßte eben mit Sicherheit festgestellt sein, daß in Vorderasien, speziell in Phrygien, dessen mythischer Vertreter Olympos ist, in halbtonloser Pentatonik musiziert wurde, wofür wir aber noch keinen Beleg besitzen. So bleibt diese ganze Partie, trotz allen Aufwandes an Scharfsinn, doch stark hypothetisch, weil sie von einer sprachlich nicht gesicherten Deutung der Plutarchstelle ausgeht.

Der Hauptwert der Riemannschen Darstellung beruht nach wie vor auf den glänzenden Kapiteln über Theorie und System der griechischen Musik. Das Geschichtliche tritt demgegenüber stark zurück; hier begnügt sich der Verfasser auch meist mit einem mehr oder weniger engen Anschluß an Christs Literaturgeschichte. Der künftigen Forschung bleibt da noch manches zu tun, besonders was die Anfangsperiode betrifft; auch die Schicksale der griechischen Musik in Rom verdienten wenigstens anhangsweise behandelt zu werden. Wichtig und dankenswert bleibt dagegen nach wie vor der nunmehr um ein modernes Literaturverzeichnis vermehrte Abschnitt über die Quellen der greechischen Musik. Nur wären dabei in künftigen Auflagen bei den platonischen Schriften De furore poetico und Alcibiades zu streichen, auch wird man einen so klugen und gebildeten Mann wie Plutarch wohl nicht mehr mit der unter seinem Namen erhaltenen Schrift über die Musik belasten dürfen. (Unter ihren modernen Herausgebern wären übrigens noch Volkmann, 1856, und Weil und Reinach, 1900, zu nennen.)

Leider sind gerade hier verschiedene störende Druckfehler vorgekommen, an deren Beseitigung den Verfasser offenbar der Tod verhindert hat, so auf S. 22 Haibel statt Kaibel, S. 28 W. statt O. Crusius, daran schließen sich später an S. 93 Arist. probl. XIX 68, statt 18 und S. 96 Ptolem. II 11, statt II 2. Besonders empfehlen würde es sich aber, künftige Auflagen einmal auf die Akzentsetzung in den griechischen Wörtern durchzusehen, denn hier steht schon von der ersten Auflage her eine Reihe ganz unmöglicher Dinge wie μεσή (S. 50), μέταρχα und κατάτροπα (63), ἀνακροῦσις (64), τριμέλης (67), ἧχειον (82), ὑπατοείδης usw. (108 f.), καλαμός (111), στρόφη (131), χόρος (133), ποιήτας (152), σέμνην (155),

δέξια (160), τελεῖα (185), ἀπυκνόν usw. (217), διατόνικον (234). Einmal (249) beziehen sich die zurückverweisenden Seitenzahlen 82, 85, 102 auf die erste Auflage, während die zweite 86, 89, 106 erforderte. Das sind freilich, zumal in den Augen des Nichtphilologen, äußerliche Dinge; sie sollten aber gerade in einem so bedeutenden Werke nicht außer Acht gelassen werden. H. Abert.

Rolland, Romain. Das Leben G. F. Händels. Aus dem Franzöſ. von L. Langneſe-Hug. (Europäiſche Bücher.) kl. 8°, 280 S. Zürich 1922, Raſcher & Cie. Gz. 5.

Rollands ſchönes und beſonders in ſeiner, Kunſtauffaſſung und Werk des Meiſters behandelnden, zweiten Hälfte wertvolles Buch wird im Rahmen der „Europäiſchen Bücher" durch den Züricher Verlag nunmehr deutſch dargeboten. Leider iſt die Übertragung von L. Langneſe-Hug nicht ſehr glücklich, weder ganz treu noch eine wirkliche Verdeutſchung. Sachliche Zuſätze oder Berichtigungen enthält es nicht. Herman Roth.

Rottauſcher, Alfred. Das Taghorn. Dichtungen und Melodien des bayriſch-öſterreichiſchen Minneſangs. Eine Neuausgabe der alten Weiſen f. d. künſtleriſche Wiedergabe in unſerer Zeit. Mit beigefügter Klavierbegleitung. In 3 Bdn.: Dichtungsgeſchichtlicher Teil und neuhochdeutſche Übertragung von Alfred Rottauſcher. Muſikal. Teil von Bernhard Paumgartner. 4°. 1. Allgem. Tl. XIII, 83 S. 2. Die Dichtungen. 125 S. 3. Die Sangweiſen. 78 S. Wien [1922], C. Stephenſon. Gz. 50.

Sang und Klang. Almanach auf das Jahr 1923. Hrsg. von Leopold Schmidt. kl. 8°, 162 S. Berlin, Neufeld & Henius.

Der Almanach iſt im Äußeren nicht mehr ſo zierlich wie ſeine drei Vorgänger und auch in den Bildbeigaben weniger Schmuck als allgemeine Verlagsreklame, aber er enthält neben Füllſel (unter dem „Das Komiſche in der Muſik", laut Regiſter von E. T. A. Hoffmann, in Wirklichkeit von Rob. Schumann) auch ein paar anregende oder unterhaltſame kleine Beiträge von Wilh. Klatte („Muſikpolitik"), Carl Krebs („Aus der Kriegsgeſchichte der Oper"), E. N. v. Reznicek („Die Opernprobe") und als umfangreichſten und ernſthafteſten Elſa Bienenfelds „Brahms und Bruckner, zur Stilkritik der Symphonie" usw.

Sauerlandt, Max. Die Muſik in fünf Jahrhunderten der europäiſchen Malerei etwa 1450 bis etwa 1850. (Artis Monumenta.) 4°, VIII, 168, IV S. mit Abbild., Tafeln. Königſtein i. Taunus u. Leipzig, K. R. Langewieſche. Gz. 25.

Schwartz, Rudolf. Die natürliche Geſangstechnik. gr. 8°, VIII, 335 S. Leipzig 1922, E. F. Kahnt. Gz. 12.

Specht, Richard. E. N. von Reznicek. Eine vorläufige Studie. (Neue Muſikbücher.) 8°, 113 S. Wien 1923, E. P. Tal & Co. Gz. 2.75.

Steinitzer, Max. Richard Strauß in ſeiner Zeit. (Breitkopf & Härtels Muſikbücher.) 2., erg. Aufl. 8°, 68 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.

Steinitzer, Max. Einführung in den Konzertſaal. Mit 70 Notenbeiſp. im Text. kl. 8°, VII, 105 S. (Violets Merkbücher praktiſchen Wiſſens.) Stuttgart 1923, W. Violet. Gz. 1.

Stendhal. Briefe über den berühmten Komponiſten Joſeph Haydn. [Überſetzt von L. Andro, mit einem von Otto Grautoff überſetzten Nachwort v. Romain Rolland („Stendhal und die Muſik".)] 8°, 167 S. Wien 1922, E. P. Tal.

Was Stendhal über Muſik und Muſiker gedacht hat, erfährt man viel beſſer als aus dieſer rein muſikaliſchen Schrift aus ſeinen Reiſetagebüchern, „Rome, Naples et Florence en 1817" und ſeinen 1828 und 29 entſtandenen „Römiſchen Spaziergängen". Denn dieſe „Lettres sur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie" (1814), von denen hier der auf Haydn bezügliche Teil in einer guten, wenn auch nicht von einem muſikaliſch gebildeten Überſetzer herrührenden Übertragung (man ſehe nur die Notenbeiſpiele auf S. 57 und 138 an) vorliegt, ſind, wie bekannt, nichts anderes als ein rieſengroßes Plagiat an den „Haydine" des guten Giuſeppe Carpani, und es iſt höchſtens merkwürdig, daß Henri Beyle ſich mit den mangelhaften hiſtoriſchen Anſchauungen und fragwürdigen äſthetiſchen Anſichten Carpanis ſo ſehr identifiziert hat, daß er ſeine Apotheoſe der italieniſchen Muſik, vor allem Cimaroſas, an ſie hängen mochte. A. E.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Neuntes Heft. gr. 8°, 82 S. [Robert Haas, Zur Neuausgabe von Claudio Monteverdis „Il Ritorno d'Ulisse in Patria". — Albert Smijers, Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (IV. Schlußteil.)] Wien 1922, Universal-Edition.

Tebaldini, G. L'Archivio musicale della Cappella lauretana. Catalogo storico — critico. 8°. Loreto 1922, Amministrazione della Santa Casa.

Tiersot, Julien. La Musique dans la Comédie de Molière. (La Renaissance du Livre.) 8°, 190 S. Paris 1922.

Touzé, Maurice. Précis de Musique intégrale. Tome I: La Mélodie, ses lois, son évolution. gr. 8°, 84 S. Paris [1923], H. Hérelle & Cie.

Venezian, G. Teoria generale della musica. Vol. 1. 8°. Triest 1922, C. U. Trani.

Van der Straeten, Edmund. The art of violoncello playing. Book 1. 4°. London 1922, Reeves. 3 sh.

Wagner, Peter. St. Gallen in der Musikgeschichte. In: Samuel Singer, Die Dichterschule von St. Gallen. kl. 8°, 96 S. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Bdch. 8.) Leipzig 1922, H. Haessel. 1000 *M*.

Wagner, Rich. Der fliegende Holländer. Mit Einl. u. Notentaf. hrsg. v. Eugen Schmitz. (Neues Operntextbuch.) (Welt-Bibliothek Nr. 16.) kl. 8°, 58 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Wagner, Rich. Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo. (Breitkopf & Härtels Textbibliothek. Nr. 523.) kl. 8°, 68 S. Leipzig [1922], Breitkopf & Härtel. — C. F. W. Siegel. Gz. 2.

Wagner, Rich. Lohengrin. Mit einer Einführung in d. Werk v. Edgar Istel. (Welt-Bibliothek. Nr. 13.) kl. 8°, 74 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Wagner, Rich. Die Meistersinger v. Nürnberg. Mit ein. Einf. u. Notentaf. hrsg. v. Arthur Prüfer. (Welt-Bibliothek. Nr. 43.) kl. 8°, 120 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 120 *M*.

Wagner, Rich. Parsifal. Mit einer Einführung von Richard Sternfeld. (Welt-Bibliothek. Nr. 1.) kl. 8°, 80 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Wagner, Rich. Rienzi, der letzte der Tribunen. Mit Einf. u. Notentaf. hrsg. von Georg von Ehrenstein. (Welt-Bibliothek. Nr. 39.) kl. 8°, 68 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Wagner, Rich. Der Ring des Nibelungen. Mit Einl. u. Notentaf. hrsg. v. E. Schmitz. (Welt-Bibl. 22—25.) kl. 8°, 87, 96, 110, 94 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90, 90, 120, 90 *M*.

Wagner, Rich. Tannhäuser. Urspr. Fassung u. Pariser Bearb. Mit Einl. u. Notentaf. hrsg. v. Eugen Thari. (Welt-Bibl. Nr. 7.) kl. 8°, 76 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Wagner, Rich. Tristan und Isolde. Mit Einf. u. Notentaf. hrsg. von Wolfgang Golther. (Welt-Biblioth. Nr. 31.) kl. 8°, 100 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Weber, C. M. v. Euryanthe. Dichtung von Helmine v. Chezy. Mit ein. Einführ. u. Notentaf. von Otto Schmid. (Welt-Bibl. Nr. 45.) kl. 8°, 50 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Weber, C. M. v. Der Freischütz. Dichtung von Friedrich Kind. Mit ein. Einführ. von Otto Schmid. (Welt-Bibl. Nr. 10.) kl. 8°, 72 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Weber, C. M. v. Oberon. Engl. Text von J. R. Planché. Deutsch von Theodor Hell. Mit Einf. u. Notentaf. von Otto Schmid. (Welt-Bibl. Nr. 40.) kl. 8°, 52 S. Dresden 1922, Deutsches Verlagsbuchhaus. 90 *M*.

Wolter, Paul. Harmonielehre. Selbst-Unterrichts-Briefe, Methode Rustin. Red. von C. Ilzig. 7. Aufl. Brief 1. 4°, 31 S. Potsdam u. Leipzig [1922], Bonneß & Hachfeld. Gz. 1.50.

Zentner, Wilhelm. Die deutsche Oper. Einführung und Überblick. (Die Bücherei der Volkshochschule. Bd. 39.) 8°, VI, 87 S. 200 *M*.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Matthäus-Passion. Faksimile-Ausgabe der Handschrift im Besitz d. Preuß. Staats-Bibl. 2°, 166 S. Leipzig 1922, Insel-Verlag. 55000 *M.*

Jubilate Deo. Geistliche Frauenchöre aus der klassischen Zeit der Vokalpolyphonie. Bearbeitet u. hrsg. v. Gustav Schauerte. (Musik im Haus, Heft 17.) München-Gladbach, Volksvereins-Verlag.

Die verdienstliche und einer wirklichen Haus- und Volkskunst Stoff bietende Sammlung, deren Besprechung im Ganzen hier der Ort nicht ist, hat einmal ein Heft einer Reihe von Chören aus der großen Zeit des a cappella-Gesangs gewidmet: der Inhalt besteht aus meist kurzen drei- und vierstimmigen Stücken von Aichinger (2), H. L. Haßler (1), Lasso (5), Palestrina (3), Croce (1), Vittoria (3), Handl (1), zum Teil nach den Vorlagen Proskes, Commers und der Sammlung Schotts verständnisvoll und ohne Bevormundung durch minutiöse Vortragszeichen bearbeitet. A. E.

Montevetdi, Claudio. Il Ritorno d'Ulisse in Patria. Die Heimkehr des Odysseus. Mit deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso Continuo. Bearbeitet von Robert Haas. Denkmäler d. Tonkunst i. Österreich. XXIX. Jahrgang, 57. Band. 131 S. Wien u. Leipzig 1922, Universal-Edition, Breitkopf & Härtel.

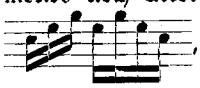
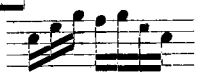
Mozart, Leopold. Leopold Mozarts Notenbuch seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu dessen siebentem Namenstag (1762) geschenkt. Zum erstenmal veröffentl. von Hermann Abert. 24×30,5 cm. VIII, 51 S. Leipzig 1922, E. F. W. Siegel. 4000 *M.*

Muffat, Gottlieb. Zwölf Toccaten und zweiundsiebzig Versetl für Orgel und Klavier. [Eingeleitet von Guido Adler.] Denkmäler d. Tonkunst in Österreich. XXIX. Jahrg. 2. Teil. Band 58. VIII u. 36 S. Wien u. Leipzig 1922, Universal-Edition, Breitkopf & Härtel.

Musikalische Seltenheiten. Wiener Liebhaberdrucke. Geleitet v. Otto Erich Deutsch. Wien 1921/1922, Universal-Edition A.-G.

Diese wertvollen Ausgaben sind, wie ähnliche Publikationen-Reihen des Drei Masken-Verlags in München, des Insel-Verlags in Leipzig, in erster Linie dazu bestimmt, den Wunsch des Liebhabers und der Wissenschaft nach der Kenntnis der autographen Niederschrift unserer größten Meisterwerke zu erfüllen. Das ist nicht bloßer Snobismus oder Spielerei: neben der Ausgabe letzter Hand wird die Urschrift immer ihren Reiz und Wert bewahren; und nachdem die letzte musikwissenschaftliche Generation einen Teil ihrer Arbeit den großen Gesamtausgaben gewidmet hat, gehört es zum Aufgaben- und Pflichtenkreis der heutigen, irgendwie gefährdete Handschriften (und es müssen ja nicht immer solche des Mittelalters sein) zu retten, Autographe, die ein Gegenstand nationaler Verehrung sind, vor den Handgreiflichkeiten der Verehrer zu bewahren, andere zugänglich zu machen, bevor sie in den Schränken privater Besitzer auf immer verschwinden. Je mehr man sich in eine solche Handschrift — und wäre es die eines vertrautesten Werkes — vertieft, desto mehr sagt die Urschrift, desto mehr begreift man, wie sehr wir noch in den Anfängen einer psychologischen, graphologischen Lesekunst stehen. Das gilt von Reinschriften; es gilt in erhöhtem Maße von Niederschriften, die noch die Arbeit des Schöpfers an seinem Werk aufbewahren: die genaueste Revisions-Ausgabe kann da den unmittelbaren Aufschlußwert des Autographs nicht ersetzen.

Wie die vier erschienenen ersten Bände der vorliegenden, von Otto Erich Deutsch geleiteten Publikation zeigen, unterscheidet sie sich von dem Parallel-Unternehmen etwa des Drei Masken-Verlags, der nur Faksimile-Drucke bringt, darin, daß sie Faksimile-Ausgaben von Autographen mit solchen von Erstausgaben und mit Neudrucken mischt. Der erste Band gilt dem im Besitz des Beethovenhauses zu Bonn befindlichen Autograph von Beethovens op. 27, II — leider nicht ganz vollständig erhalten, da das Deckblatt und damit Takt 1—13 des ersten Satzes, sowie die drei letzten Takte des Schlußsatzes fehlen. Es ist „Reinschrift", weist aber noch zahlreiche Verbesserungen im Detail auf, denen der Herausgeber des Bandes, Heinrich Schenker, von Fall zu Fall nachgeht, und deren Sinn er aufs feinfühligste klar macht;

eine willkommene Beigabe sind die im Anhang reproduzierten drei Skizzenblätter zum letzten Satz; das vielleicht aufschlußreichste das erste, das an Stelle der Akkordschläge des Hauptmotivs noch Akkordbrechung hat (nicht aber  , wie Schenker mitteilt, sondern deutlich  , was ein wesentlicher Unterschied).

Der Gesamtausgabe der Werke Haydns greift Band II der Publikation vor, der Zwölf schottische Volkslieder für Singstimme mit Klavier, Violine und Violoncell enthält: — eine Auswahl aus: A Selection of Original Scots Songs in Three Parts. The Harmony by Haydn, London, William Napier, 1791 ff. erschienen. Elf Lieder sind dem zweiten Band, eines (Nr. 5) dem dritten Band dieser sehr reichen Sammlung entnommen, die Haydn für den bedrängten Londoner Verleger komponierte. Die Auswahl und Bearbeitung dieser kleinen, kostbaren Musikblüten ist ein Werk der feinen Hand von Eusebius Mandyczewski, die vortreffliche (freie) Übertragung des Originaltextes stammt von Hugo Engelbert Schwarz. Jedes der Stückchen hat seinen besonderen Reiz; es sei nur hingewiesen auf Nr. 10 The ploughman („Mein Ackersmann"), wo sich in der munteren „Arbeit" der Violine schon die „Jahreszeiten" ankündigen; auf Nr. 6 The White Cockade („Das weiße Heer"), wo die Geige ungefähr wie es ein Jahrhundert vorher Pachelbel in der Choralbearbeitung gemacht hat, die Melodie in der Verkleinerung imitiert.

Drei Lieder von Brahms: „Mainacht", „Sapphische Ode", „Nachtwandler" bringt in Nachbildung der Autographe der dritte Band: die Niederschriften sind Konzept und Reinschrift zugleich; einzelne Korrekturen sind meist nachträglich, nach Vollendung des Ganzen angebracht. In „Mainacht" ist die Melodie fast ohne Verbesserung, nur die punktierten Viertel in der zweiten Strophe „Wann, o lächelndes Bild, welches wie Morgenroth" waren ursprünglich halbe Noten. In der „Sapphischen Ode" sind stärkere Veränderungen zu finden: die Wiederholung „die ich Nachts vom Strauch deiner Lippen pflückte" will Brahms erst genau wie in der ersten Strophe halten: — im Schreiben drängt sich ihm die Notwendigkeit auf, diesen Melodieabschluß zu steigern oder zu schärfen. Eingeleitet sind die drei Nachbildungen durch einen kleinen Essai von Max Kalbeck über „Brahms als Lyriker", dessen Diktion nicht immer angenehm ist — es ist eben fürchterlich feuilletonistisch und obendrein falsch, wenn Schubert „der ewige Jüngling" und Brahms „der ewige Mann" genannt wird — und dessen Wertvollstes in der Erörterung von Brahmsens Verhältnis zu seinen Dichtern (Goethe an der Spitze) und zur antiken, antikisierenden Rhythmik und Metrik besteht. Tief geht auch das nicht.

Eine wirkliche Bereicherung der Schubert-Forschung ist der vom Leiter der Sammlung, Otto Erich Deutsch, selbst herausgegebene vierte Band der Reihe: „Franz Schuberts fünf erste Lieder": „Am Erlaf-See", „Widerschein", „Die Forelle", „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrade" — alle fünf in Faksimile-Reproduktion der Erstausgabe, das letzte auch in der des Autographs. Es ist bekannt, daß vor Schuberts op. 1, dem „Erlkönig", mehrere Lieder gedruckt worden sind: das erste, „Am Erlaf-See", 1818 im Wiener „Mahlerischen Taschenbuche" zu einem Stich von Johann Blaschke erschienen, hat Deutsch im dritten Teile seines Schubertwerkes (S. 241) z. T. schon reproduziert. Das zweite aber ist etwas sehr Merkwürdiges. Es ist eine in „Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen ... auf das Jahr 1821" abgedruckte, bisher völlig unbekannte, in Text, Tonart (D dur), Melodie einigermaßen abweichende Fassung des Liedes „Widerschein", dessen Komposition also um acht Jahre früher als man bisher annahm, anzusetzen ist: die Geschichte dieses Fundes lese man bei Deutsch selber nach! Dem op. 1 und 2 geht endlich noch der Typendruck der „Forelle" in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode" vom 9. Dez. 1820 voraus. A. E.

Wolf, Johannes. Musikalische Schrifttafeln. Heft 5—8. Je 9 Tafeln. (Veröffentl. d. Fürstl. Inst. f. musikw. Forschung z. Bückeburg. Reihe 2, Veröffentl. 2.) 4°. Gz. je 1.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

In ein sehr interessantes Problem hat uns am 27. Oktober Herr Berthold Knetsch eingeführt. Es handelt sich um die Frage, ob die Periodizität, die in allem biologischen Ablauf beobachtet wird und die neuerdings auf Grund der Fließschen Lehre alles Sein in Achtundzwanzigtägigkeit und Dreiundzwanzigtägigkeit zerlegt, auch im Ablauf musikalischer Gedanken nachzuweisen ist. Herr Knetsch berichtete, daß er bei wiederholtem Spiel von Klavierstücken durch sich und andere Personen eine biologische Logik der Temponahme gefunden habe: der Vergleich der Spieldauer mit der Pulsmenge habe in allen Fällen Gruppierungen von achtundzwanzig und dreiundzwanzig Pulsschlägen bzw. ihrer multiplikatorischen oder divisorischen Verbindungen ergeben. In der Diskussion betonte Herr Dr. Fließ, daß, soweit seine Lehre in Frage komme, nur die natürlich gegebenen Perioden von achtundzwanzig und dreiundzwanzig Sonnentagen gesetzmäßig seien, nicht aber die Zahlen 28 und 23 an sich. Die Versammlung vertagte sich mit dem Wunsche, daß die biologische Grundlage der Temponahme auf Grund der Anregungen Knetschs recht bald mit allen zu Gebote stehenden Hilfsmitteln exakt untersucht werden möchte. Sachs.

Mitteilungen

Das Januar- und Februarheft der ZfMW erscheint ausnahmsweise als Doppelheft im Umfang von sechs Bogen. Es versteht sich, daß damit keine Verringerung des Umfangs der Zeitschrift verbunden ist; die ausstehenden zwei Bogen werden auf die beiden Schluß-Doppelhefte des Jahrgangs verteilt.

Zu dem Aufsatz „Heinrich Schütz" von H. J. Moser (Novemberheft S. 71, Z. 40) stellt der Verf. fest, daß er die Nennung der Neuausgaben Woyrschs durch Herm. Keller in der Neuen Musik-Zeitung nur übersehen habe; Keller rühmt sie dort sogar als die besten.

Jan./Febr.	Inhalt	1923

Seite

Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 193
Vladimir Helfert (Brünn), Zur Geschichte des Wiener Singspiels 194
Alfred Orel (Wien), Franz Schuberts „Sonate" für Klavier, Violine und Violoncell aus dem Jahre 1812 209
Ernst Bücken und Paul Mies (Köln), Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde 219
Hans Mersmann (Berlin), Versuch einer Phänomenologie der Musik 226
Hermann Wetzel (Berlin), Zur Theorie und Ästhetik der Musik 270
Bücherschau 276
Neuausgaben alter Musikwerke 286
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 288
Mitteilungen 288

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft 5. Jahrgang März 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Zum ersten Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft

Nachdem im Januar/Februar-Heft dieser Zeitschrift nur das projektierte Programm des Kongresses erschienen ist, dürften einige nähere Erläuterungen von Interesse sein. Nichts ist ja für die Fortentwicklung einer Wissenschaft, und zumal einer so jungen, wie der Musikwissenschaft, förderlicher als Gemeinsamkeit der Arbeit, persönliche Fühlungnahme, mündlicher Gedankenaustausch. Die Gelegenheiten zu solcher direkter Berührung zwischen den Vertretern einer Wissenschaft sind, wie bei anderen Disziplinen, auch bei uns selten geworden. Der Krieg hat die bestehenden internationalen Verbindungen zerrissen, und die Not der Nachkriegszeit hat auch ein Zusammentreffen nur weniger Einzelner zu gemeinsamer Arbeit fast unmöglich gemacht. Diese zerrissenen Fäden wieder anzuspinnen, zunächst von einem zum anderen, dann aber auch, soweit als möglich, von Nation zu Nation, und auf diese Weise die heutigen Bestrebungen der Musikwissenschaft zu fördern, soll das Ziel des ersten Kongresses der DMG sein, der so als eine Art Fortsetzung der vor dem Kriege in Leipzig, Basel, Wien, London und Paris abgehaltenen Kongresse der IMG zu betrachten ist. Im Interesse der wissenschaftlichen Arbeit wäre es daher sehr zu begrüßen, wenn eine möglichst große Anzahl Teilnehmer sich zusammenfände, und Musikwissenschaftler, praktische Musiker und Studierende in gleicher Weise Interesse für diesen Kongreß an den Tag legten, der als erste derartige Veranstaltung nach dem Kriege von besonderer Wichtigkeit sein dürfte.

An wissenschaftlichen Veranstaltungen sind vorgesehen sechs öffentliche Vorträge, die von bekannten Gelehrten Deutschlands und des neutralen Auslandes gehalten werden sollen, und in denen nicht nur Musikwissenschaftler, sondern auch praktische Musiker und Vertreter verwandter Disziplinen (Kunstwissenschaft, Psychologie) zu Worte kommen werden. Der speziellen fachwissenschaftlichen Arbeit dienen die Sektionssitzungen. In 15 Sektionen, zu deren Leitung sich bereits namhafte Fachmänner bereit erklärt haben, sollen in kleinen Referaten und Diskussionen alle Einzelgebiete der Musikwissenschaft und insbesondere die modernen Probleme der Forschung er-

örtert werden. Zur Mitarbeit an den einzelnen Sektionen (Liste derselben siehe Januar/Februar-Heft) sind noch zahlreiche Teilnehmer als Referenten und dergl. erwünscht. Anmeldungen werden an die betreffenden Sektionsleiter durch die unten bezeichnete Stelle vermittelt. Alle wissenschaftlichen Veranstaltungen finden in den Räumen der Universität Leipzig statt.

An künstlerischen Veranstaltungen wird den Teilnehmern des Kongresses ein reiches Programm geboten werden. Es werden voraussichtlich stattfinden: ein Kirchenkonzert in der Thomaskirche (Leitung Prof. Dr. h. c. Straube), ein Gewandhauskonzert (Leitung Wilhelm Furtwängler), ein Kammermusikkonzert im Festsaal des Neuen Rathauses (Leitung Walter Stöver), zwei Opernabende (voraussichtlich Gluck, Alceste, nach der italienischen Originalfassung bearbeitet und übersetzt von Hermann Abert, und Wagner, Liebesverbot), endlich Festmotette in der Thomaskirche.

Im Rahmen des Programmes sind ferner vorgesehen: Festaktus in der Universität, Besichtigungen und Führungen (voraussichtlich Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel, Musikdruckerei C. G. Röder, Musikbibliothek Peters), Direktoriums- und Mitgliederversammlung der DMG und gesellschaftliche Veranstaltungen.

Was die materielle Seite des Kongresses angeht, die heute ja die größte Schwierigkeit verursacht, so soll aus den für die Zwecke des Kongresses zur Verfügung stehenden Fonds versucht werden, den Kongreßteilnehmern möglichst weitgehende Hilfe zu leisten. So sind insbesondere vorgesehen Beihilfen zu den Reisekosten und freie oder sehr verbilligte Unterbringung in Leipziger Privathäusern. Anträge auf Unterbringung oder Reisebeihilfen sind möglichst frühzeitig an die Geschäftsstelle zu richten, ebenso sind überhaupt alle Anmeldungen zur Teilnahme an dem Kongresse rechtzeitig der Geschäftsstelle einzureichen. Dieselbe wird Teilnehmerkarten ausgeben, die zum Besuch aller wissenschaftlichen Veranstaltungen berechtigen. Ein Kongreßbeitrag wird nicht erhoben, dagegen müssen sich die Teilnehmer verpflichten, eine Sammelkarte für sämtliche künstlerischen Veranstaltungen zu erwerben.

Alle Anfragen, die geschäftliche Angelegenheiten des Kongresses betreffen (Anmeldungen, Anträge auf Beihilfen und Quartiere, Kartenbestellungen usw.), sind zu richten:

An die Geschäftsstelle der
Deutschen Musikgesellschaft, e. V.
Leipzig,
Nürnberger Str. 36/38.

Alle Anfragen in wissenschaftlichen Angelegenheiten (Sektionen und Vorträge, Themen für Referate, künstlerische Veranstaltungen usw.) sind ab 10. April 1923 zu richten an:

An das Musikwissenschaftliche Institut der Universität
Berlin,
Universitätsstraße 7.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft
Prof. Dr. H. Abert
Vorsitzender.

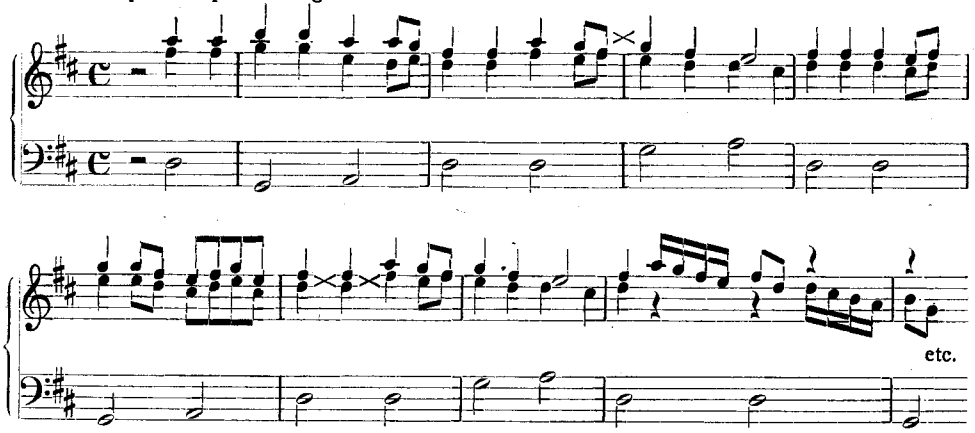
Die Bergamaska

Von

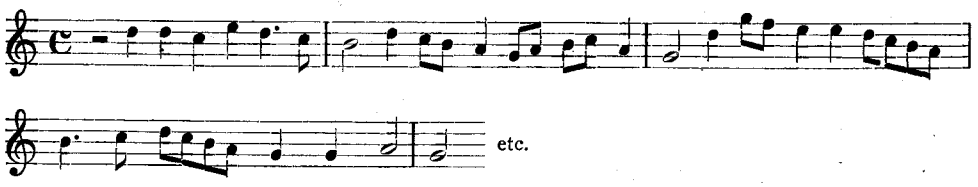
Paul Nettl, Prag

Eine Bemerkung Robert Lachs in seinem ausgezeichnet orientierenden Buche „Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert" über den Bergamaskertanz (S. 24) veranlaßt mich, diesem, während des ganzen 17. Jahrhunderts häufig anzutreffenden Tanz ein wenig nachzugehen. Durch den Artikel „Bergamaska" im Riemann-Lexikon angeregt, rechnet nämlich Lach diesen Tanz den „Basso ostinato-Formen" zu im Hinblick auf eine Bergamaska in Uccelinis Sonaten von 1642, „einem lang ausgeführten Stück mit mannigfachen Variationen über den Ostinato . . ."[1] (Folgt das Baßthema.) Sehen wir uns jedoch das Stück an, so erkennen wir, daß es sich nicht um einen ostinaten Baß handelt, sondern um Variationen über ein Diskantthema, in dem auf den ersten Blick die oftmals wiederkehrende italienische Volksmelodie, genannt „Bergamaska", zu erkennen ist:

Aria quinta sopra la Bergamasca[2].



Auch in Salomone Rossis „Il Quarto libro de varie Sonate" (1622)[3] kommt eine Bergamaska vor und zwar als Thema der „Sonata Duodecima sopra la Bergamasca":

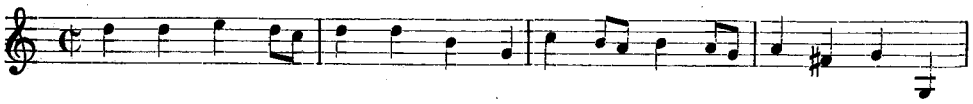


[1] Riemann,

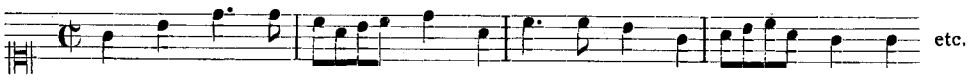
[2] Das Baßthema ist nur am Anfang ein für alle mal notiert.

[3] Riemann zitiert das Erscheinungsjahr unrichtig (1642), daher ist seine Mitteilung, daß die Uccelinische Bergamaska der erste Tanz dieser Gattung sei, den er kenne, zu berichtigen.

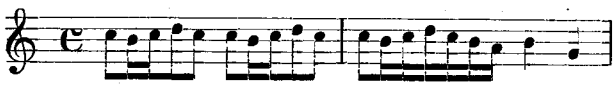
Es ist wohl kaum anzunehmen, daß Riemanns Irrtum, es handle sich im erwähnten Fall um einen Basso ostinato, auf die Terminologie „sopra la . . .“ zurückzuführen ist. Die Rossische Sonate hat nun einen ganz unprononzierten Baß, während die Oberstimme die alte italienische Volksmelodie variiert. Von da an begegnet man dem Thema in den verschiedensten Gestalten und Literaturzweigen, vor allem auch in der Violinliteratur, wie etwa drei Stücke einer Breslauer Handschrift zeigen[1]: Sie variieren alle („Bergamasca von Nürnberg bekommen“, „Bergamasca“ und „Pergamasca“[2]) dieselbe Melodie mit nur geringen Unterschieden. Das erste Stück lautet:



Nun kommt die Tanzmelodie frühzeitig auch nach Deutschland. Scheidt bringt 1621 das Thema, allerdings in stark veränderter Form in seinen „Paduana, Galliarda etc.“ und zwar als „Canzon a 5 Voc. ad imitationem Bergamasc. Angl. Dm. Bernardo Gotschalck“. Hier ist nur der Rhythmus erkennbar:



Die Bezeichnung dieses Stückes, dessen Hauptmelodie durch eine Art „Seitenthema“ stark volkstümlichen Charakters abgelöst wird:



als englische Bergamaska erinnert daran, daß auch Shakespeare im „Sommernachtstraum“ diesen Tanz anführt.

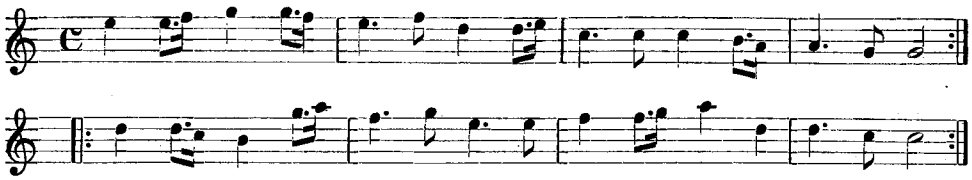
In so unkenntlicher Form fand ich die Bergamaska nur noch einmal wieder und zwar in der Handschrift Ms. Suppl. Mus. 1809 der Wiener Nationalbibliothek, welche Wiener Tänze vom Kaiserlichen Hofe aus dem Jahre 1694, von Johann Josef Hoffer komponiert, enthält[3]:

---

[2] Stadtbibl. Breslau Ms. 114.

[3] Die bei Bohn (Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau) S. 123 als Nr. 66 und 67 bezeichneten „zwei Stücke ohne nähere Bezeichnung“ sind lediglich weitere Variationen über die „Pergamasca“. Daher sind die Bleistiftnumerierung in der Handschrift und die Katalognumerierung bei Bohn zu berichtigen. Ebenso ist Nr. 61, das bei Bohn als „ein mehrstimmiges Stück im Tenorschlüssel ohne Titel“ bezeichnet ist, nur die Fortsetzung der Gambenvariationen über die Bergamaska.

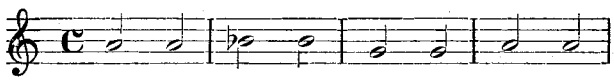
[1] Vgl. über sie „Studien zur Musikwissenschaft“ 8, S. 152 und Lach a. a. O. S. 12. Die Tänze gehören, wie sich nachträglich herausgestellt hat, nicht zu Draghis Oper „Pelopida Tebano in Tessaglia“, da laut den Wiener Hofzeremoniellprotokollen diese Oper nicht, wie Weilen angibt, am 15., sondern erst am 29. November aufgeführt wurde. Nach der genannten Quelle fanden fast alle Opernaufführungen an einem späteren Tage statt als im Textbuch (und daher auch bei Weilen) angegeben ist. So meldet diese Quelle vom 29. November (Montag): „Die zu festivierung Ihro May. des Kaisers Nahmenstag angestelte Comoedi ist diesen Nachmittag in den ersten Zimmer neben der ante camera im Newen stock repraesentirt worden, wobey beede Ihro Kayſ. May. wie in-



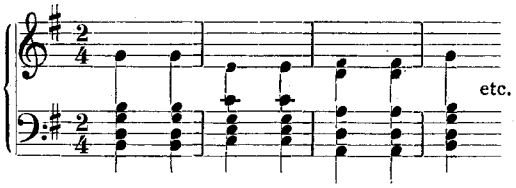
und hier kann es sich, wie bei einzelnen „Folie", deren Melodie gleichfalls mit der Folie d'Espagne nichts mehr zu tun hat, einfach um ein Programmstück handeln, das den tölpelhaft-bäurischen Bergamasker aus der Stegreifkomödie oder aus dem komischen Ballett musikalisch begleiten oder darstellen soll. Dasselbe gilt von zwei Bergamasken von Andreas Schmelzer, die aber wenigstens den charakteristischen Rhythmus haben.

Bezeichnend ist es, wie oft die Bergamaska in der Lautenliteratur erscheint und möglicherweise schließt sich die Hofferſche Melodie an diese Form der Bergamaskermelodie an.

Schon aus dem Jahre 1619 stammt eine Bergamaska von Gianbattista Domenico[1] mit folgendem charakteristischen Anfang:



Dasselbe Thema liegt den drei von Wolf[2] mitgeteilten Bergamasken zu Grunde, von denen ich nur die aus der Florentiner Bibl. Naz. XIX, 143 nachzitiere:



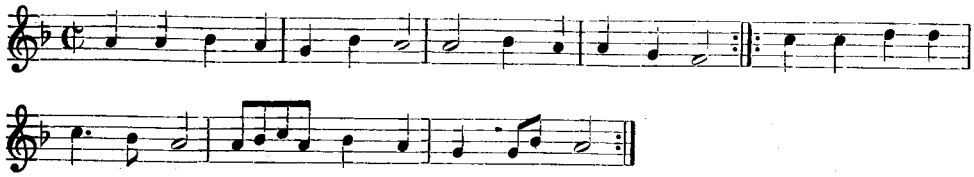
Hier liegt natürlich das Thema in der zweiten Stimme. Beide Melodien (mit großem und kleinen Sekundschritt am Anfang) sind vereinigt in der Bergamaska eines Dresdner Lautenmanuskripts[3]:

gleichen Ihro May. der Röm. König und die gesambten Durchlaucht. Junge herrschaft erschienen, es haben sich dabey aber all incognito Ihro Dl. des verstorbenen Pfalzgrafens hinterlassener Frau Wittib gebohrne Herzogin zu Sachsen Lawenburg, der Dl. Cardinal Pabst Nuntius und Savoyer Pottschaffter samt seine Frawen Gemahlin eingefunden. Die verwitibte Pfalzgräffin hat auf der seithen alwo die Dl. junge Herrschaft waren welche auf der Comoedie getanzt haben; diese aber (die Potschafft) hinten zugeschaut und ist diesen Tag der Hofstatt in gala gangen". Von Sonntag, dem 14. November aber meldet die Quelle: „Seint beede Ihro Khayſ. Mayten wie auch Ihro May. der Röm. König nachmittags nach Closter Neuburg abgereist und haben dorten folgenden Tags das Festum Seti. Leopoldi celebrirt auf den abent sich aber in der Residenzstatt eingefunden und ist dieser Tag in schöner gala festiggirt auch Ihro May. der Röm. König zum ersten Mahl von ihrer beeden neu aufgerichten Quardien bedient worden". Demnach fand an diesem Tag kein Hofball statt und die Hofferschen Tänze, die von Hoftänzern aufgeführt wurden, sind weder Bühnen- noch Gesellschaftstänze, sondern zweifellos zu einem Ballett getanzt worden.

[1] Schon in den Studien z. Musikw. 8, S. 96 zitiert.

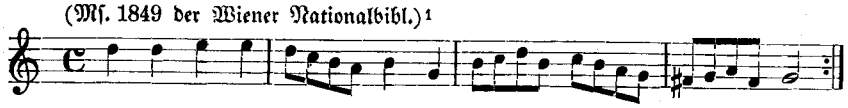
[2] Handbuch der Notationskunde S. 188 u. 166.

[3] Schon in den Studien z. Musikw. 8, S. 96 zitiert.

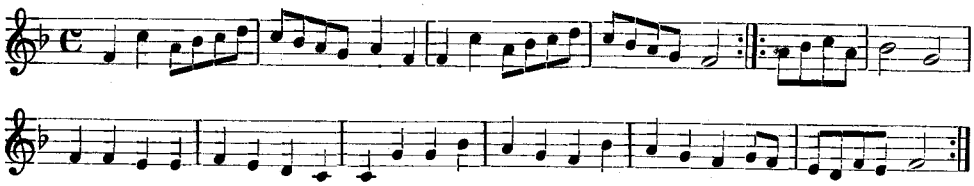


deren zweites Thema, das schon bei Uccelini, Rossi usw. vorkommt, sich immer mehr durchsetzt und schließlich in Deutschland folgende charakteristische Melodie gewinnt:

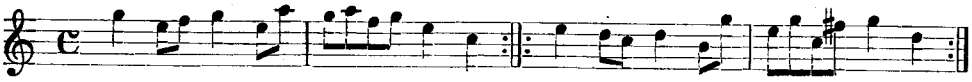
(Ms. 1849 der Wiener Nationalbibl.)[1]



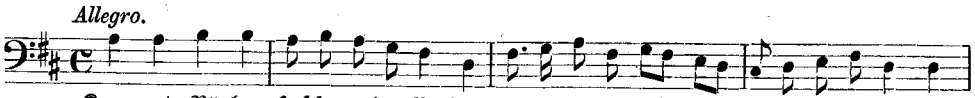
Daß das Thema von Wolfgang Ebner als Capricciothema und von H. Schmelzer in einem Tanzquodlibet verwendet wird, habe ich bereits mitgeteilt. Nicht ausdrücklich als „Bergamaska" bezeichnet kommt die Melodie schon in Tylman Susatos Tänzen als „den IIII. Ronde" vor:



Auch im vierten Ballett von Biagio Marinis „Sonate da chiesa e da camera" (III. 1655) findet sich die etwas veränderte Melodie:



Hinzuzufügen wäre noch, daß in Deutschland auf die Melodie bald auch ein Text gesungen wurde und die Bergamaska dadurch bald als deutsches Volkslied oder besser als deutscher Gassenhauer erscheint. Daß sie im Augsburger Tafelconfect 1733 im 7. „Quodlibeticum" Aufnahme findet, beweist nur ihre allgemeine Bekanntheit. Sie ist fast genau so, wie sie von der Jungfrau Clara Regina Im Hoff am Anfang des 17. Jahrhunderts in ihr Klavierbuch eingetragen wurde, zitiert (vgl. das obige Beispiel Ms. 1849 Wiener Nat. Bibl.)

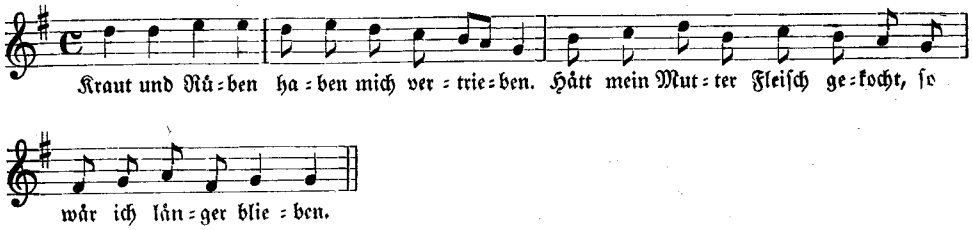


Bekanntlich hat dann J. S. Bach durch eine kleine Ähnlichkeit zwischen den Anfängen des Sarabandenthemas der „Goldbergvariationen" und dem nunmehrigen Volkslied veranlaßt, die Melodie im Quodlibet des genannten Klavierwerkes ver=

[1] Schon in den Studien z. Musikw. 8, S. 96 zitiert.

wendet. Durch Bachs Schüler Kittel ist uns auch der Text des Volksliedes überliefert, von dem Spitta[1] behauptet, es lebe noch heute im Volksmund[2]. Nicht klar ist es, ob ein Zusammenhang zwischen der Fassung im „Tafelkonfect" und dem Bachschen Zitat besteht und was eigentlich, wenn man so sagen darf, „Original" ist. Die Melodien sind fast gleichlautend, und auch der Textanfang „Kraut und Rüben" spricht für einen direkten Zusammenhang oder eine gemeinsame Quelle.

Hier die Fassung, wie sie Spitta angibt:

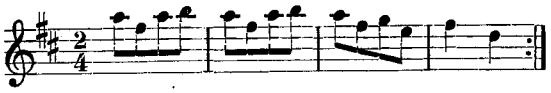


Die Geschichte der Bergamaska zeigt deutlich, wie durch den Import italienischer Kunstmusik in Deutschland während des 17. und 18. Jahrhunderts auch die Volksmusik beeinflußt und bereichert wird. Es lassen sich, wie ich ein andermal zeigen möchte, auch anderweitig Beziehungen zwischen deutschen und italienischen Volksliedern nachweisen.

---

[1] J. S. Bach II, 654.

[2] Nach Birnbaum („Jüdische Musiker am Hofe von Mantua von 1592—1628", S. 31) ist die Melodie sogar Bestandteil des Synagogalgesanges geworden, indem der 144. Psalm („Ledavid Baruch") und die Hymne „Aafid nezer" nach ihr gesungen werden. Indes finde ich bei Heranziehung der betreffenden Stellen bei Sulzer und Lewandowski nur schwache rhythmische Ähnlichkeiten. Dagegen kenne ich einen serbischen Tanz mit folgender Melodie:



(Bojino Kolo" aus „Album cent danses nationales serbes").

Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen

Von

Alfred Orel, Wien

Bei vielen Werken Beethovens lassen die zahlreich erhaltenen und oft auf Jahre zurückreichenden Vorstudien es zu, ein wenig in das kompositionstechnische Werden der Schöpfungen des Meisters Einblick zu erlangen, ja über das hinaus zeigen in vielen Fällen Eintragungen oder kurze Bemerkungen in den Skizzenbüchern und -Blättern das Auftauchen, zeitweise Verschwinden, dann aber wieder neue Aufleben gewisser Ideen, die endlich in irgend einem der Werke ihren tönenden Ausdruck finden. Anders bei Johannes Brahms. Wohl finden sich in der ausgebreiteten Korrespondenz, die dieser Künstler unterhielt, mannigfache Andeutungen über seine künstlerischen Ansichten und Pläne, allein in kompositionstechnischer Hinsicht steht man zumeist nur dem vollendeten Werke gegenüber, da Brahms Skizzen und größere Entwürfe fast stets vernichtete. Es ist wohl auch kein Zufall, daß die drei Skizzenbücher aus seinem Besitze, die in der Wiener Stadtbibliothek verwahrt werden, keine Eintragung aufweisen bis auf einige Takte aus dem Streichsextette G dur op. 36, die auf der ersten Seite des Sedezbüchleins stehen, das Brahms zu Weihnachten 1854 von Clara Schumann zum Geschenk erhalten hatte. Ein anderes dieser Skizzenbücher zeigt deutliche Spuren, daß die ersten Blätter herausgerissen wurden, so daß die Vermutung nahe liegt, der Künstler habe selbst die beschriebenen Skizzenblätter entfernt und vernichtet, nachdem sie ihren unmittelbaren Zweck erfüllt hatten.

Anläßlich der 25jährigen Wiederkehr des Todestages Johannes Brahms' veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eine Gedächtnisausstellung, die den reichen Schatz der Öffentlichkeit darbot, den die Gesellschaft an Brahmsreliquien in ihrem Archive verwahrt. Unter den ausgelegten Autographen befanden sich nun auch Skizzen zu den „Variationen über ein Thema von Jos. Haydn für zwei Pianoforte, op. 56b". Die Wiener Stadtbibliothek besitzt die autographe Reinschrift dieses Werkes, die der Komponist kurz nach der Vollendung Philipp Spitta schenkte. Die Handschrift trägt auch auf einem Umschlagblatte von der Hand Spittas nebst dem Titel die Bemerkung: „(Geschenk des Componisten, Dec. 1873.) Philipp Spitta". Das schon erwähnte seltene Vorkommen von Skizzen Brahms' mag es vielleicht nicht ganz ohne Interesse erscheinen lassen, die beiden Handschriften untereinander und mit der Druckausgabe zu vergleichen[1].

Skizze und Reinschrift sind auf 18zeiligem Notenpapier in Querformat geschrieben. Die Reinschrift umfaßt neun Blätter, die Skizze sechs. In der ersteren ist die Rückseite des sechsten Blattes, dessen Vorderseite die achte Variation enthält, leer, das Finale beginnt auf dem siebenten Blatte. Die Skizze enthält sämtliche Variationen, nicht aber das „Thema". In beiden Handschriften sind die beiden Klavierstimmen nach Art einer Partitur übereinander geschrieben, ein Vorgang, den Brahms auch bei Kompositionen für ein Klavier zu vier Händen einzuhalten pflegte, wie

[1] An dieser Stelle möchte ich dem Herrn Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde Reg.-Rat Prof. Dr. E. Mandyczewski für das Entgegenkommen verbindlichst danken, mit dem er mir die Skizzen bereitwilligst zur Verfügung stellte.

z. B. das gleichfalls in der Wiener Stadtbibliothek befindliche Autograph der vom Künstler selbst besorgten vierhändigen Bearbeitung seiner zweiten Symphonie op. 73 dartut. Gerade bei den Haydn-Variationen verfocht Brahms Simrock gegenüber ausdrücklich diese Schreibart, als dieser die Variationen zuerst in zwei gesonderten Stimmen herausgegeben hatte[1].

Die Reinschrift der Haydn-Variationen op. 56[b] trägt am Schlusse die Datierung „Tutzing Juli 1873". Nach Kalbecks Angaben[2] war der Künstler am 14. Mai dort eingetroffen; am 14. August reiste er zur Schumannfeier nach Bonn und spielte bei dieser Gelegenheit bereits die Variationen mit Clara Schumann. Die Orchesterfassung der Variationen dürfte erst später niedergeschrieben sein, doch ist Kalbeck (a. a. O.) der Ansicht, daß sie in der Konzeption der Klavierfassung voranging. Brahms selbst schreibt am 4. September 1873 an Simrock: „Von den Variationen schrieb ich aus zwei Gründen nicht. Erstens dachte ich an Rieter[3], und zweitens sind sie eigentlich Variationen für Orchester. Nächstens mehr darüber, wenn ich mit mir einig". (Br.-Br. IX, S. 147.) Nach diesen Worten des Künstlers selbst ist also in der Tat anzunehmen, Brahms habe von vornherein die Absicht gehabt, über das Thema, das er einer der sechs Feldpartiten Haydns entnommen hatte und das schon dort die Überschrift „Chorale St. Antoni" trägt, Orchestervariationen zu schreiben. Weshalb er sodann vorerst die Fassung für zwei Klaviere ausführte, läßt sich schwer entscheiden. Daß er aber die Orchesterfassung vor dem Ausarbeiten für zwei Klaviere schon fertig im Kopfe entworfen gehabt hätte (vgl. Br. Br. IX. S. 149, Anm. 1) erscheint mir nicht allzu wahrscheinlich, weil vor allem der Künstler selbst in einem Briefe an Simrock (Br.-Br. IX, S. 150) sich dagegen verwahrt, die Klavierfassung als Arrangement angesehen zu wissen; und dies wäre doch der Fall gewesen, wenn er die für Orchester im Kopfe völlig ausgearbeiteten Variationen einfach für zwei Klaviere gesetzt hätte. Auch die Skizzen, denen die folgende Betrachtung gilt, deuten darauf hin, daß die tatsächliche Konzeption des Werkes bei der Niederschrift der Fassung für zwei Klaviere erfolgte, wenn es auch „eigentlich Variationen für Orchester" waren.

Wie schon angedeutet wurde, zeigen Skizze, Reinschrift und Druck[4] Verschiedenheiten. Beim Hinweise sollen im folgenden diese drei Fassungen kurz der Reihe nach mit A, B, C bezeichnet werden. Wenn auf Verschiedenheiten zwischen Reinschrift und Druck hingewiesen wird, soll damit nicht etwa der Druck als fehlerhaft bezeichnet sein, da es sehr wohl möglich ist, daß Brahms in den Druckkorrekturen noch Änderungen vornahm oder allenfalls auch eine mit der mir vorliegenden nicht genau übereinstimmende Reinschrift als Druckvorlage an Simrock sandte. Vielleicht beruhen manche Abweichungen auch auf der praktischen Erprobung des Werkes beim Spiel mit Clara Schumann, das ja nach der Vollendung unserer Reinschrift stattfand. Auch in der Orchesterfassung machte Brahms nach Kalbecks Angabe noch während der Proben Änderungen bezüglich der Instrumentation. In dem Brief vom 20. Dezember 1873 (Br.-Br. IX, S. 162) schreibt der Künstler hinsichtlich der Orchester-

[1] Johannes Brahms Briefwechsel, Deutsche Brahmsgesellschaft Berlin (Br.-B. IX, S. 155).

[2] Zum Tatsächlichen bezüglich Entstehungszeit usw. der Variationen vgl. M. Kalbeck, Johannes Brahms (K.-Br.) insbesondere II, S. 463 ff.

[3] Rieter-Biedermann, der Verleger des Deutschen Requiem, bei dem 1873 die Lieder op. 59 erschienen.

[4] Dem Vergleiche liegt die Simrocksche Ausgabe für zwei Klaviere (V. Nr. 7397) zugrunde.

variationen selbst an Simrock: „Die Handschrift ist nicht maßgebend, sondern die von mir korrigierte gestochene Partitur".

Ob A die allererste Niederschrift darstellt läßt sich nur vermuten; der Umstand, daß manche Teile vorerst auf zwei Linien, wie für ein Klavier notiert, dann durchstrichen und darunter für zwei Klaviere ausgesetzt sind, läßt dies allerdings wahrscheinlich erscheinen. Denn diese Zusammenziehungen stellen sich schon auf den ersten Blick nicht etwa derartig dar, als hätte der Künstler zuerst gedacht, die betreffende Stelle einem der beiden Klaviere allein zuzuweisen, sondern es sind deutlich möglichst konzise Niederschriften der unmittelbaren Konzeption. Im allgemeinen ist die Skizze derart vollständig, daß es ohne Vorhandensein der Reinschrift fast möglich wäre, diese zu rekonstruieren. Oktavverdoppelungen sind in der Regel nicht ausgeschrieben, aber fast immer durch Oktavketten oder beigefügtes 8° angegeben.

Vor dem Vergleich aller drei Vorlagen seien kurz die Verschiedenheiten zwischen B und C beim Thema angeführt, für das uns A fehlt. T. 5[1] II. Klavier rechts (II. r.) f—b—d statt b—d; die Orchesterfassung gibt hier C Recht. T. 6, 8 und 9/1 II. l. waren in B ursprünglich Oktaven, doch sind dann die oberen Noten durchstrichen. T. 22, drittes Achtel I. l. anfänglich auch noch d, das aber durchstrichen wurde, wohl um die Melodieführung auch in der linken Hand klar zum Ausdruck zu bringen. T. 23—26, I. l. eine Oktave höher, dafür II. l. so wie in C I. l.; in den gleichen Takten II. r. eine Oktave tiefer und bloße Sexten. C zeigt also die auch in der Orchesterfassung vorhandene Verstärkung der laufenden Sexten durch Oktavverdoppelung. T. 27—30, zeigt in B I. r. im gleichen Rhythmus, wie er in C vorliegt, Sexten d' b', in II. r. Sexten f d', in II. l. = I. l. C erscheint daher mehr dem vollen Klange der Orchesterfassung angenähert.

In der ersten Variation war sich Brahms — wie A zeigt — anfangs nicht schlüssig, ob er die Wiederholungen des Themas beibehalten solle. Die Wiederholungszeichen sind mit Fragezeichen über die Systeme gesetzt. Dasselbe ist bei der zweiten Variation der Fall. Vielleicht haben dann die mit der dritten Variation einsetzenden, ausgeschriebenen, veränderten Wiederholungen den Ausschlag gegeben, daß auch die unveränderten beibehalten wurden. Beachtenswert ist, daß die letzte Note in T. 49 in A zuerst as hieß, das nachträglich durchstrichen wurde. Der dem Ohre nicht unnatürlichen, im Gegenteile sehr naheliegenden Auffassung des zweiten Viertels nicht nur als melodischen, sondern auch als harmonischen Auftakts zum Es dur-Klang des 50. Taktes war sich Brahms also wohl bewußt, doch hielt er bei der nochmaligen Durchsicht strenge an der harmonisch wechselnotenartigen Bedeutung des Es dur als vierte Stufe fest, wie sie das Thema zeigt, und verbessert daher das der logisch irrigen Auffassung Vorschub leistende as; zugleich wird dadurch der Hörer verhindert, den T. 50 als Schwerpunkt aufzufassen, da nunmehr nicht das as zum Es dur hinleitet, sondern dieses nur als subdominantische Ausweichung im festgehaltenen B dur erscheint. In T. 54 zeigt A ursprünglich eine auftaktige Viertelnote b statt der Pause in der linken Hand des ersten Klaviers, die gleichfalls getilgt wurde, vielleicht um den volltaktigen Charakter des Themas zu wahren.

---

[1] Zur Taktbezeichnung habe ich den Druck mechanisch durchnummeriert, so daß z. B. am Schlusse des Themas das I^mo 29 erhält, das II° 30.

In der zweiten Variation zeigt A in T. 64/2 und 65/1 in der rechten Hand des zweiten Klaviers im Rhythmus des ersten Klaviers im T. 60 Oktaven f—ges—f, während der sodann in II. r. gesetzte Oktavensprung b″—b′ mit in I. r. übernommen ist. Darüber hat aber Brahms einen Zäsurstrich mit einem Fragezeichen gesetzt; es regte sich also schon bei der Konzeption das Bedenken in ihm, ob die Zäsur durch Vorausnahme gerade des den Eintritt des Nachsatzes so prägnant bezeichnenden Motives abgeschwächt werden solle. Wenn auch im Thema T. 5 Verbindungsnoten zwischen Vorder- und Nachsatz aufweist, dürfte hier infolge des Charakters der Variation die Erwägung maßgebend gewesen sein, daß wohl bei dem Thema mit seinem ruhigen Wesen die scharfe Trennung von Vorder- und Nachsatz nicht erforderlich war, wohl aber bei der zweiten, auf straffe Rhythmik und große dynamische Kontraste gestellten Variation. Unter dieses eingeschobene Motiv hatte Brahms in A ein crescendo eingezeichnet, dieses aber zugleich mit dem Motiv gestrichen und so den starken dynamischen Gegensatz wieder hergestellt. In T. 74—76 hatte das zweite Klavier ursprünglich halbe Noten, die Achtelnoten sind nachträglich mit Bleistift eingefügt; sie dienen wohl zur Fortführung des rhythmischen Flusses indem sie den Rhythmus des ersten Klavieres komplementär ergänzen. Als Gerippe dieser Takte schält sich aber nun deutlich der Quartabstieg der T. 15—18 des Themas heraus. T. 85 zeigt in A und B in II. r. die Oktavkette wie in T. 83; angesichts der Steigerung, die T. 84/85 gegenüber T. 82/83 bedeuten, dürfte hier auch vielleicht ein Übersehen in C vorliegen.

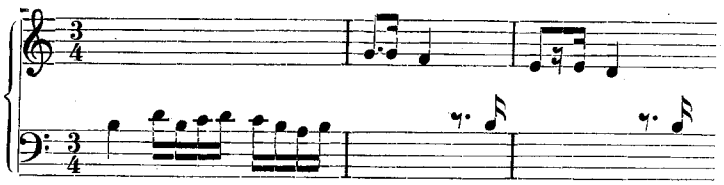
T. 121 lautet in A ursprünglich so wie in der endgültigen Fassung (B und C). Nachträglich änderte jedoch Brahms ihn im zweiten Klavier — mit Bleistift unter Beifügung eines NB.? — derart um, daß die Melodie f—g—f—es lautet, die Oberstimme der linken Hand as—f—es—d—g. Anscheinend wurde der Komponist bei der Durchsicht der Skizze durch T. 122 des ersten Klaviers veranlaßt, den vorangehenden Takt, den 122 ja beantwortet, diesen analog zu gestalten. Den Grund, weshalb er dann wieder zur ursprünglichen Fassung zurückkehrte, kann man vielleicht darin erblicken, daß T. 121 im Wesen eine Zusammenfassung des in T. 117 auf beide Klaviere verteilten Materiales ist und in der ersten, dann beibehaltenen Lesart der kennzeichnende Skalengang in der Mittelstimme erhalten bleibt. T. 128 war in der Skizze ganz dem ersten Klaviere zugewiesen, so daß von da an C gegenüber die Rollen der beiden Klaviere vertauscht erscheinen. Doch zeigt schon die Skizze in Blaustifteintragung eine den endgültigen Zustand herstellende Korrektur. Daß durch die Trennung der Schlußnote der aus T. 126 herüberreichenden Phrase und der im T. 127 und den folgenden verarbeiteten die Plastik des thematischen Baues bedeutend gehoben wird, ist offensichtlich.

Die vierte Variation zeigt in der Skizze wieder nur wenig Verschiedenheiten gegenüber der Endfassung. Im ersten Takte hatte das erste Klavier anfänglich Oktaven; der Wegfall der Unteroktaven in diesem Takte hat vielleicht seinen Grund darin, daß die beiden Stimmen wie gleichberechtigt aus dem einen Ton herauswachsen sollen. T. 199—202 war die rechte Hand des ersten Klaviers ursprünglich eine Oktave höher; auch der Schluß dieser Variation hatte zuerst nicht die endgültige Gestalt: T. 206 waren in beiden Klavieren Pausen — ein völliges Weglassen dieses Taktes verbot wohl Brahms sein metrisches Empfinden —, T. 205 im ersten Klaviere

nur die Oktave f f″. Neben diesen Abschluß der ersten Konzeption schrieb aber der Komponist mit Bleistift den jetzt geltenden Schluß hin und setzte wie fast immer an Stellen, die er noch überlegen wollte, ein NB.? dazu.

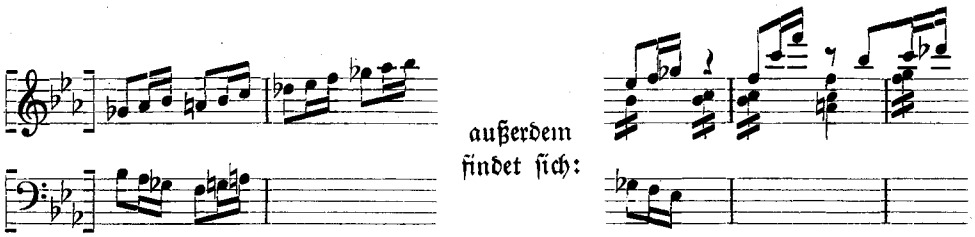
Die fünfte Variation trägt in A und B die Tempobezeichnung „Presto". Hier scheint in A zweifellos der erste Entwurf vorzuliegen, da die Skizze fast durchgängig auf ein zweizeiliges System zusammengezogen ist, außerdem nicht ganz fortlaufend mit Tinte geschrieben ist, sondern mehrfach freigelassene Takte nachträglich mit Bleistift eingetragen sind, auch z. B. auf dem Blatte, das die erste Variation enthält, unterhalb der sich Bleistiftentwürfe zur fünften finden. Die Steigerung zum 222. Takt führte ursprünglich nicht zum c sondern bloß zum b, so daß dieser Takt im ersten Klavier b—a—b—b—b lautete. Zugleich stand in T. 221 und 222 ges statt g und in T. 222 f statt fis. T. 230 läßt in der Skizze deutlich den für Brahms charakteristischen Hemiolenrhythmus erkennen, da der Entwurf lediglich Viertelnoten a—b—d, bzw. es—d—b aufweist. Zugleich fehlt in A der Auftakt zu T. 231 in I. r. ursprünglich; er wurde nachträglich, offenbar als logische Folge der Auftaktigkeit der Melodie in der ganzen Variation, eingefügt, dafür aber der Nachschlag der rechten Hand, der auf das letzte Achtel des T. 230 fallen sollte, weggelassen. Eine Bemerkung: „Umkehrung erst von hier" mit den darauffolgenden T. 253 ff. zeigt, daß Brahms die Rollen der Klaviere, die sonst gewöhnlich schon mit dem Einsatze der Wiederholung des zweiten Teiles der Variationen vertauscht werden (vgl. z. B. T. 109 und 129, 167 und 187), in dieser Variation absichtlich bis zum Zurückgreifen auf den Anfang beibehielt.

Zwischen dem Schlusse der fünften Variation und dem Beginne der sechsten befindet sich folgender Entwurf:



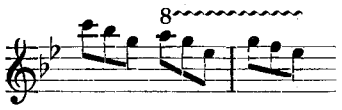
Offenbar ist B dur gemeint. Dieses, gleichfalls eine Variation des Themas darstellende Gebilde — man vergleiche den Quartabstieg g—f—es—d im zweiten und dritten Takt — läßt seinen Charakter nach vielleicht auf den Plan einer fugierten Variation schließen, von der der Künstler aber Abstand nahm. Gerade der Umstand daß die Skizze einen fallen gelassenen Entwurf enthält, spricht wieder dafür, daß man in ihr eine der ersten Aufzeichnungen zu diesem Werke zu erblicken hat, daß es sich aber nicht um die Niederschrift eines bereits im Kopfe ausgearbeiteten Werkes handelt.

Die sechste Variation ist in der Skizze zuerst am Ende der Seite, die die fünfte enthält, auf zweilinigem System entworfen, dann auf dem nächsten Blatte schon für die beiden Klaviere getrennt skizziert. Der erste Entwurf bricht mit T. 282 ab. Die beiden letzten Takte lauten jedoch hier:

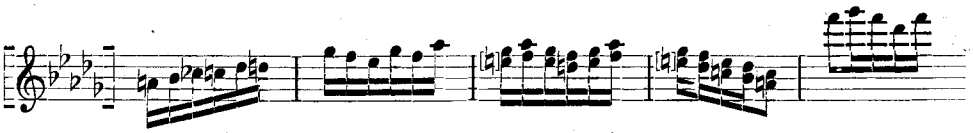


Aus der Kombination der letzten Takte dieser beiden Stellen entstanden dann die T. 282/283 der endgültigen Fassung. Auch der Schluß dieser Variation hatte nicht von Anfang an die aus dem Drucke bekannte Gestalt. Die ostinate Figur wurde ursprünglich im zweiten Klavier auf b, f, d, b gebracht, im ersten auf d, b, f, d. Die Betonung der leeren Quint im zweiten Klavier und das Beibehalten der Terz im ersten erhöhen zweifellos die Schlußkraft dieser Stelle.

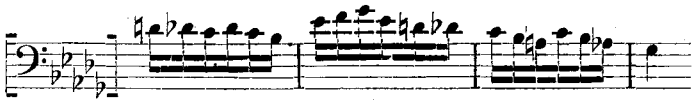
In der siebenten Variation wurde T. 298 das c in II. r. erst nachträglich aus d verbessert, wodurch der Skalenabstieg in den ersten fünf Takten konsequent durchgeführt erscheint. Die offene Oktave vom letzten Achtel des T. 310 zu T. 311 (I. r., II. l.) ist in A und B ausdrücklich durch Korrektur des b im Basse in d vermieden. Auch in T. 115 (dritte Variation) wurde in II. r. ein zuerst vorhandenes g aus diesem Grunde in e geändert. T. 318 lautete anfänglich



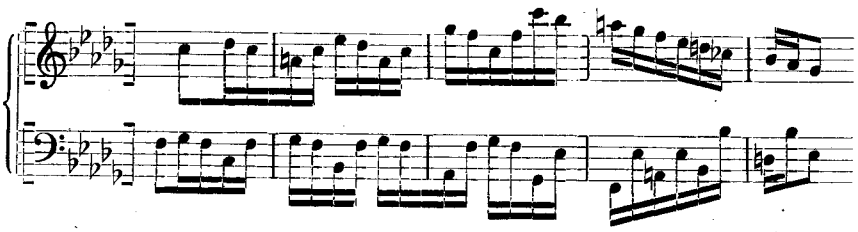
Auch die achte Variation ist in A zweimal skizziert; beidemal steht sie im $^3/_8$-Takt, doch ist der zweiten Skizze (A^2) schon $^3/_4$ und NB.? hinzugefügt. Die Tempobezeichnung lautet in A^1: „Presto p. m. v.", in A^2: „Presto ma poco espress. sempre m. v. c. legato", wobei die Worte ma poco espress. durchstrichen sind. B trägt die Bezeichnung „Poco presto", die nachträglich in „Presto non troppo" korrigiert ist. B stimmt sonst völlig mit dem Drucke überein, A^2 weist nur insofern eine Verschiedenheit auf, als T. 328 die letzte Note f (tiefere Oktave) ist und das zweite Viertel im folgenden Takte es statt d nimmt. Doch ist dies schon in der Skizze selbst nachträglich korrigiert. Nicht ohne Interesse sind jedoch die Notierungen A^1. Brahms ging nämlich im ersten Entwurfe über die Kontrapunktik der Endfassung hinaus. Für die T. 325—328 ist dem ersten Klaviere folgende Gegenstimme zugedacht:



ferner für die T. 352—356 der rechten Hand des zweiten Klaviers:

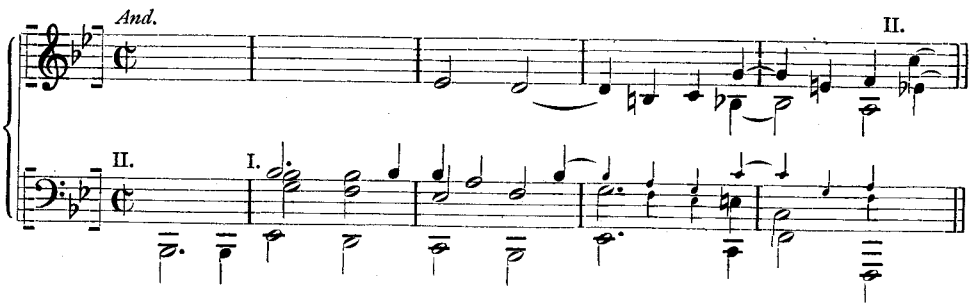


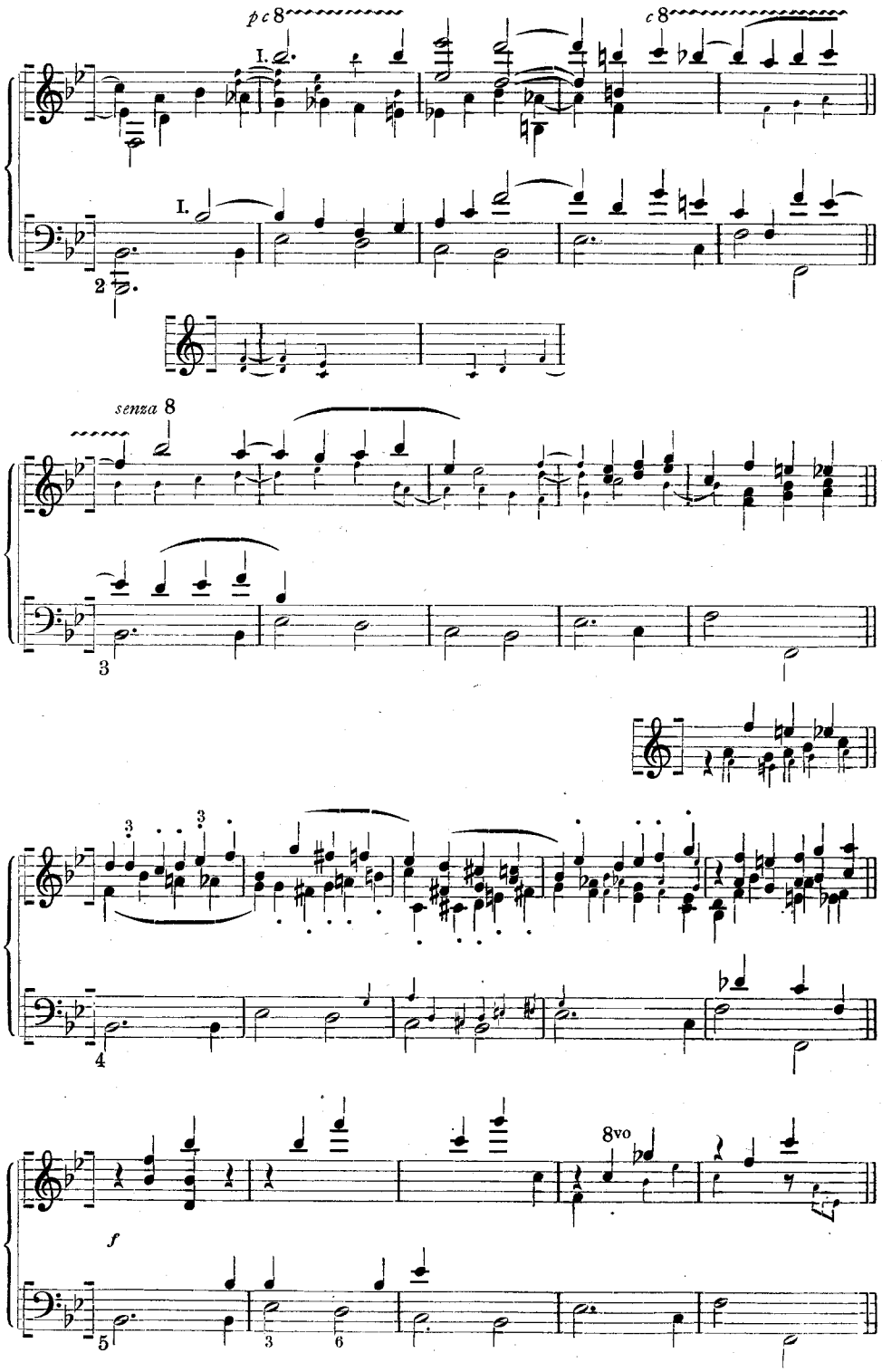
In beiden Fällen ließ wohl die Rücksicht auf größere Klarheit und Durchsichtigkeit den Künstler sich beschränken. Sicher wirkt der Einsatz der Umkehrung des Themas im T. 329 viel schärfer, wenn vorher das Thema allein erklingt. Für die T. 344—348 findet sich neben der Endfassung, die schon in A^1 vorhanden ist auch noch folgende Version, die anscheinend verworfen wurde:

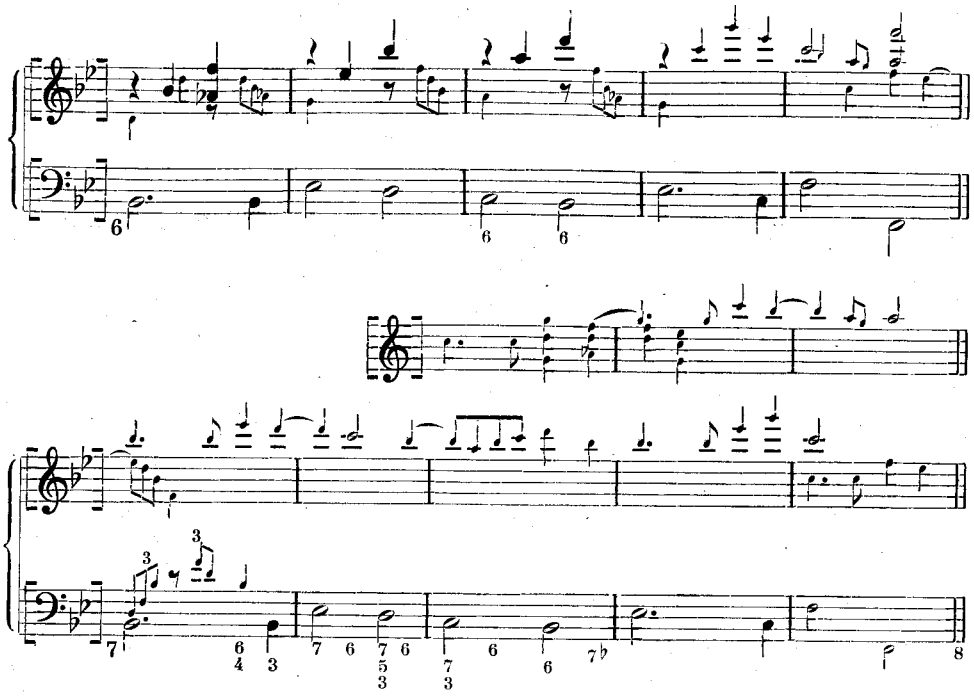


T. 351 zeigt A^1 in II. r. Sexten statt Oktaven.

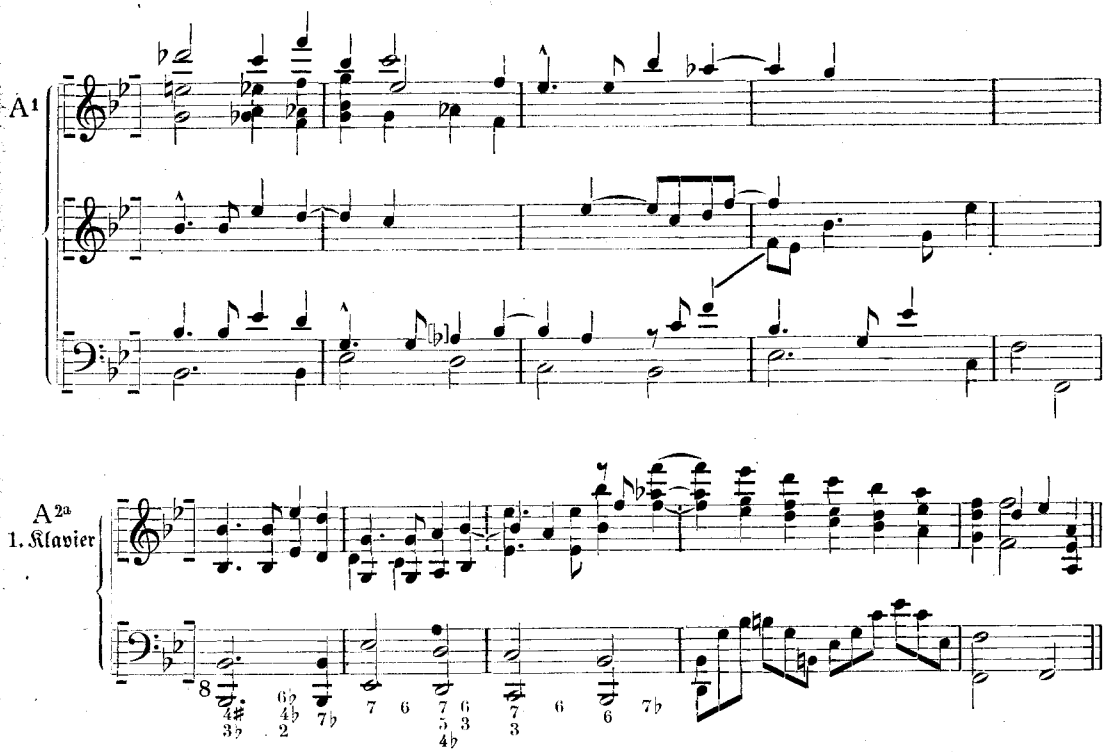
Am deutlichsten läßt wohl die Skizze zum Finale die Arbeitsweise Brahms' erkennen. Auch hier sind wieder zwei Entwürfe vorhanden. Der erste (A^1) befindet sich auf der Rückseite des Blattes, das die dritte Variation enthält und ist durchstrichen. Der zweite (A^2) beginnt auf dem sechsten Blatte der Skizze, wird auf der Rückseite des fünften fortgesetzt, und auf der Rückseite des sechsten zu Ende geführt. Daß durch das Durchstreichen von A^1 nicht ausgedrückt werden sollte, daß dieser Entwurf verworfen werde, ergibt sich daraus, daß A^2, soweit die Skizze in A^1 fortlaufend reicht, lediglich deren genauere Ausarbeitung darstellt. Es ist kennzeichnend, daß bis dort hin A^2 mit Tinte geschrieben ist, dann aber, als die in A^1 vorhandene Vorlage aufhört, Bleistiftnotierung einsetzt. Im Verlaufe der ganzen Skizze zu den Haydn-Variationen zeigt sich, daß Brahms bei diesem Werke den allerersten Entwurf mit Tinte schrieb und dann — wahrscheinlich beim Wiedervernehmen der Skizze — mit Bleistift Ergänzungen beifügte und weiterarbeitete. Die im folgenden wiedergegebenen ersten 35 Takte des Finales nach A^1 — soweit reicht dieser Entwurf fortlaufend — zeigen dies deutlich. Die mit kleinen Typen gestochenen Noten bedeuten die Bleistiftnotierungen:




pc 8
I.
c 8
I.
2
senza 8
3
3
3
4
8vo
f
5
3
6



Diese Takte zeigen auch, wie schon im ersten Entwurfe alles Wesentliche der Endfassung im Prinzip vorhanden ist. Die Änderungen, die vorgenommen werden, bedeuten in der Regel nur ein Ausfeilen oder genauer Ausführen des einmal Entworfenen, nicht aber ein vollständiges Abgehen von der ersten Konzeption. Man vergleiche z. B. daraufhin, wie Brahms die Vorbereitung der vierten Durchführung des basso ostinato im letzten Takte der dritten durch Vorausnahme der Triolenbewegung einfügt. Umgekehrt bedeutet die Änderung in den beiden Schlußtakten der sechsten Durchführung ein konsequentes Fortführen ihrer Eigenart bis zu ihrem Schlusse. Über den vermutlichen Grund dafür, daß Brahms die siebente Durchführung von der fünften scheidet und gleichsam als etwas völlig Neues eintreten läßt, wird weiter unten zu sprechen sein. Die Modifizierung in der siebenten Durchführung, welche die in der dritten Notenzeile angefügten Noten ausmachen, prägt wieder die Eigenart dieser Durchführung schärfer aus, die in jedem Takt einen neuen Themeneinsatz bringt; der in T. 394 (I. l.) findet sich allerdings erst in A^2. Auch die anfänglich im vorletzten Takte der siebenten Durchführung vorhandene Änderung des Themas (b—b—es—g) wird dadurch ausgemerzt. Bis hierher folgt A^2 insoweit dem ersten Entwurfe, als die hier mit Bleistift vernommenen Ergänzungen dort schon in die Niederschrift aufgenommen sind. Doch zeigt der letzte Takt der sechsten Durchführung schon die endgültige Fassung, die die stereotype Kadenzfloskel (b—a—g—a) vermeidet. Doch ist die Figuration der siebenten Durchführung dahin geändert, daß an die Stelle der Achtel-Triolen arpeggierte Sechzehntel-Triolen treten. Erst B kehrt zu den Achtel-Triolen zurück. Die achte Durchführung zeigt drei Entwürfe; einen in A^1 und zwei in A^2 (A^{2a}, A^{2b}):



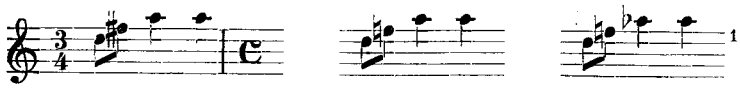
A2b hat im ersten Klaviere schon die Endfassung, in beiden Entwürfen A2 sind jedoch dem zweiten Klavier Zweiunddreißigstel-Zerlegungen zugewiesen; auch hier bringt also erst B die endgültige Gestalt. Die neunte und zehnte Durchführung sind im Prinzipe gleich B und dem Drucke, nur weist die zehnte in den Zerlegungen manchmal ein oder den andern abweichenden Akkordton auf. Die weiteren Teile des Finales in der Skizze geben keinen Anlaß zu Bemerkungen. Die Anordnung der Durchführung auf der letzten Seite der Skizzen ist die, daß zuerst die 16. und 17. und dann, auf dem zweiten Zeilensystem die 14. und 15. stehen. Es scheint mir aber nicht richtig anzunehmen, — die Nummerierung der Durchführungen ist schon in der Skizze die der endgültigen Reihenfolge — daß Brahms anfänglich eine andere Anordnung beabsichtigt habe; er scheint lediglich in der Skizze zuerst das zweite Zeilensystem beschrieben zu haben. Die Tempobezeichnung in T. 489 ist endlich auch in B noch „Vivace" und der vorletzte Takt fehlt überhaupt in A und B, wurde aber wohl im Hinblick auf die Metrik des Viertakters eingefügt. An Abweichungen von B und C im Finale wäre allenfalls zu bemerken, daß das „ossia" dort fehlt, das c in T. 409 erst nachträglich aus b verbessert wurde, was aber in T. 414, der korrespondierenden Stelle, offenbar wegen des Zusammentreffens mit dem b im zweiten Klaviere, nicht geschah; endlich hat B in T. 422 statt des durchgehenden des—e noch d—f.

Die Betrachtung der Skizzen im ganzen zeigt, daß Brahms — wenigstens bei den Haydn-Variationen — schon bei der ersten Niederschrift das endgültige Bild ziemlich klar vor sich hatte, zumindest daß dieses sich nicht erst allmählich herausbildete. Trotz der schwierigen Kontrapunktik, die dieses Werk an vielen Stellen auf-

weist, läßt schon die erste Niederschrift in der Regel nichts von „Versuchen" merken; in dieser Hinsicht ist wohl die tiefgründige theoretische Durchbildung Brahms nicht ohne Einfluß. Auf der anderen Seite zeigen die anscheinend geringfügigen Änderungen, die er am ersten Entwurfe vornimmt, wie genau sich der Künstler von allen Einzelheiten Rechenschaft gab (man sehe z. B. die Bezifferungen) und wie er auf strenge musikalische Logik bedacht war, Eigenschaften, die den Werken Brahms' oft den Vorwurf der „Konstruktion" eingetragen haben. Gerade das sofortige Entwerfen anscheinend konstruierter Stellen, wie z. B. des doppelten Kontrapunktes in der Quint (Duodezime) in der vierten Variation deutet aber darauf hin, daß Brahms' musikalisches Denken eben schon derart geartet und geschult war, wie es in noch stärkerem Maße später bei Max Reger der Fall sein sollte, von dem schon nicht unzutreffend gesagt wurde, er höre bei jedem Thema zugleich auch schon eine kontrapunktierende Gegenstimme.

Die Haydn-Variationen sind das letzte selbständige Variationenwerk, das Brahms schrieb. Ihnen waren — wenn man den Angaben Kalbecks über die Entstehungszeiten folgt — die Variationen über ein ungarisches Lied (op. 21, Nr. 2, 1853), über ein Thema von Schumann (op. 9, 1854), über ein eigenes Thema (op. 21, Nr. 1, 1856), vorangegangen, ferner die Händelvariationen op. 24 (1861) und die vierhändigen über ein Thema von Schumann (1861). Dazu kommen noch die als Pianofortestudien gedachten Variationen über ein Thema von Paganini (1862). Zwischen diesen Werken und den Haydn-Variationen liegt also hinsichtlich der Entstehung eine ziemliche Spanne Zeit.

Über sein Verhältnis zum Problem der Variationenform hat sich der Künstler wiederholt ausgesprochen. Im Juni 1856 schreibt er an Joseph Joachim — daß die beiden Freunde einander ihre Kompositionen eine Zeit lang zur Begutachtung vorlegten, ist ja bekannt —: „Ich mache manchmal Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müßten strenger, reiner gehalten werden. Die Alten behielten durchwegs den Baß des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei. Bei Beethoven ist die Melodie Harmonie und der Rhythmus so schön variiert. Ich muß aber manchmal finden, daß Neuere (wir beide!) mehr (ich weiß nicht rechte Ausdrücke) über das Thema wühlen. Wir behalten die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht neu, schaffen eigentlich nichts Neues daraus, sondern beladen sie nur. Aber die Melodie ist deshalb gar nicht zu erkennen". Nach einem Hinweis auf eine bestimmte Variation Joachims fährt Brahms sodann fort: „Daß die Melodietöne darin liegen, ist ganz recht. Aber in D dur klingen sie uns ja auf anderen Stufen. Und wir können sie nur mit den Augen finden." (Br.-Br. V S. 146 ff.) Den gleichen Standpunkt nimmt Brahms 13 Jahre später ein, wenn er im Februar 1869 an Schubring schreibt: „Bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß etwas. Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Grund, auf dem ich dann meine Geschichten baue. Was ich mit der Melodie mache ist nur Spielerei oder geistreiche Spielerei. Ich denke mit Schrecken an:



[1] Brahms spielt hier auf seine Variationen über ein ungarisches Lied und die Art, wie er damals die Variationenform behandelte, an.

variiere ich die Melodie, so kann ich nicht leicht mehr als geistreich und anmutig sein, oder zwar stimmungsvoll einen schönen Gedanken vertiefen. Über dem gegebenen Baß erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe. Sieh doch einmal die Bachschen Variationen G dur, die Passacaille usw. an. (Die Choralvariationen sind eine besondere Sache.) Du findest jenes G dur-Thema auch bei Händel (auch bei Muffat)[1]. Sieh ferner den Weg, den die Variationenkunst macht, sieh die Melodievariationen bei Herz und Bessern jener Zeit. Betrachte dann die Beethovenschen und wenn Du willst meine. Ich glaube Du wirst Deine Variationen nur bei Schumann (und gedankenlosen Nachahmern) finden. Aber können wir nicht den Unterschied machen zwischen Variationen und Fantasien über eine Melodie, ein Motiv? (Siehe Etudes sinf.[2]) Fantasievariationen. Doch leider hat es seine Ursache, daß ich auch mir gegenüber keine Strenge gebrauchen kann."

Brahms stellt sich also anscheinend vor allem auf den Standpunkt der strengen Variation, der er die Fantasievariation gegenüber stellt; innerhalb der ersteren unterscheidet er wieder die „Melodie-Variation" und die Art, bei der der Baß die Grundlage bildet. Er beruft sich gleichsam diesbezüglich auf J. S. Bach, insbesondere dessen Goldbergvariationen, die in der Tat einen Markstein in der Entwicklung der Variationenform bilden. Spitta kennzeichnet auch zutreffend ihre Bedeutung und das für die Variationenform neue Prinzip, das in ihnen zum Ausdruck kommt, wenn er schreibt: „Aber er [Bach] sah, daß es eine [der bisher üblichen Figuralvariation] verwandte Form gab, mittels welcher der Enge und Flachheit der Variation abgeholfen werden könnte. Diese Form war der Passacaglio oder die Ciacone". (J. S. Bach, II. 648) „Wenn man nun regelrecht ein liedartiges, zweiteiliges Thema aufstellte, in den Variationen aber nicht an der Melodie, sondern nur an dem Basse unentwegt festhielt, so wurde dadurch einerseits das enge, vier- bis achttaktige Gehäuse der Ciacone unvergleichlich ausgeweitet, andererseits zur Entfaltung der verschiedenartigsten Kombinationen im Bereich der Variationenform freier Raum geschaffen". (Ebenda S. 650.) Diese Worte Spittas drücken im Wesen dasselbe aus, was Brahms in den angeführten Briefstellen sagt; Brahms war aber zu diesem Verhältnis der Variationsform gegenüber erst mit der Zeit gekommen. Seinem reifsten selbständigen Werke dieser Gattung, eben den Haydn-Variationen, fügt er bezeichnenderweise am Schlusse eine regelrechte Passacaglia an; allein schon der Hinweis auf seine eigenen Variationen über ein ungarisches Lied in dem Briefe an Schubring deutet auf eine Entwicklung der Kunstanschauung bei Brahms in diesem Punkte hin. Wohl ist es eine häufige Erscheinung, daß Künstler einzelne ihrer Werke aus einer früheren Schaffenszeit später niedrig einschätzen, allein Brahms gab die ungarischen Variationen — Kalbeck meint, vielleicht nach Vornahme einer Überarbeitung — acht Jahre nach ihrer Entstehung heraus und man muß annehmen, daß seine spätere Kritik sich nicht auf das Werk an sich bezieht, sondern nur darauf, daß seine künstlerische Ansicht vom Inhalte der Variationenform im Verlaufe seiner Entwicklung eine andere, reifere ge-

[1] Brahms meint hier offenbar den Baß der Sarabande Bachs, bzw. dessen Anfang. Dies ist aber der Ostinatobaß κατ' ἐχοχήν, der Tetrachordabstieg, dessen Stammbaum wohl weit über Bach zurückreicht.

[2] Die Einfügung von Punkten und einem Fragezeichen statt des Wortes „sinf." und insbesondere die dazugehörige Anmerkung in Kalbecks Druckausgabe (Br.-Br. VIII. 318) sind mir bei der deutlichen Lesbarkeit des mir im Originale vorliegenden Briefes (Stadtbibl. Wien, HIN 32202) unverständlich.

worden war. Allerdings, die Zeit der reinen Figuralvariationen war auch damals schon vorüber, als Brahms sein erstes (gedrucktes) Variationenwerk schuf, aber von diesem bis zu den Haydn-Variationen ist noch immer ein bedeutender Weg. In dem ersteren Werke läßt Brahms noch alle Variationen aus der Melodie des Themas und ihrem Zuge herauswachsen. Die Melodie wird in den Baß übernommen, in der Variante gebracht, ihre Intervalle werden verkleinert, vergrößert usw., allein stets ist es die Melodie und zwar die Melodie in ihrem ganzen Verlaufe, die das Substrat für jede der Variationen bildet. In der Entwicklung, die sich an den Variationenwerken Brahms' feststellen läßt, bedeuten die Schumann-Variationen op. 9 schon einen bedeutenden Schritt nach vorwärts. Wohl liegen auch hier noch in mancher Hinsicht die gleichen Variationsprinzipien zugrunde wie bei den ungarischen Variationen, allein auf der anderen Seite zeigt sich in manchen Teilen eine Freiheit vom Thema, die sich dem der strengen Wahrung der Melodie und ihrer Linie entgegengesetzten Extreme zu nähern scheint. Es ist wohl kein bloßer Zufall, daß dies gerade bei einem Werke über ein Thema von Schumann der Fall ist. Bei Brahms gibt es — man möchte fast sagen — kein allgemeines Variationsrezept, das im Grunde genommen auf jedes Thema angewendet wird, wie wir es noch manchmal bei den Klassikern finden. Die Variationen sind auch innerlich mit dem Inhalte des Themas verwandt. Brahms gestaltet seine Variationen fast immer aus dem Geiste des Themas heraus und bei op. 9 ist es eben Schumanns Geist, der schon das Thema durchflutet und Schumann ist ja der Meister, auf den Brahms Schubring bezüglich der „freien" Variationen verweist. Sein Einfluß ist in den Variationen op. 9 nicht zu verkennen. Die Variationen über ein eigenes Thema op. 21 Nr. 1 zeigen schon ein Abrücken von der Herrschaft des Melodischen zu der des Harmonischen. Man beachte daraufhin nur z. B. die erste und zweite Variation oder auch die dritte und vierte mit dem beibehaltenen Orgelpunkt. Auch wird die modulatorische Ausweichung am Anfange des zweiten Teiles des Themas stets weit stärker betont als irgendein Zusammenhang mit der Melodie des Themas. Es kann hier nicht am Platze sein, auf die Entwicklung des Variationsprinzips bei Brahms im Einzelnen einzugehen, oder auch eine detaillierte Analyse der Haydn-Variationen zu geben. Lediglich einige Bemerkungen zur Variationstechnik Joh. Brahms', wie sie sich speziell in den Haydn-Variationen äußert, seien angefügt.

Die erwähnten Variationen über ein eigenes Thema deuten schon die Entwicklungslinie an, in der sich Brahms' Variationenkunst bewegt. Die Grundlage der Variation geht gewissermaßen von der Melodie auf die Harmonie über, ja nach der oben herangezogenen Briefstelle Brahms' auf den Baß. Allein dies hat eine durchaus verschiedene Bedeutung, als wenn Bach seine Goldbergvariationen über dem Baß des Themas aufbaut. Bachs Kunst ist ihrem Wesen nach polyphon, die melodische Linie, ihr linearer Zug sind gleichsam das Primäre, die Zusammenklänge, die Akkorde das Sekundäre[1]. Anders in der Stilperiode der Wiener Klassiker. Hier herrscht die liedmäßige Melodik, die an sich schon „in akkordlichem Grundempfinden, von dem sie nicht zu trennen"[2] beruht. „Die vertikal-harmonischen Gesichtspunkte . . . ergänzen

[1] Eine erschöpfende Behandlung dieses Problems brachten Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts (M. Drechsel, Bern 1917).

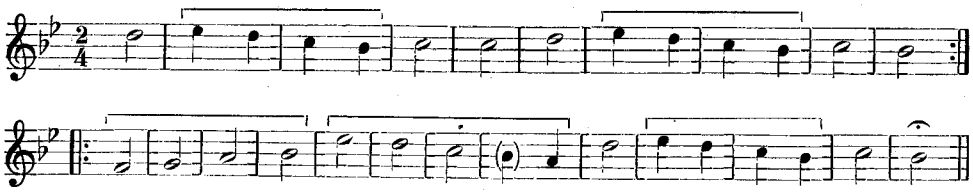
[2] Ebenda S. 167.

sich ständig von selbst als die akkordlichen Stützen, zwischen denen sich die Melodiezeichnung entwickelt; stetige Hinlenkung auf harmonisches Geschehen, und mögen auch nur ganz einfache Kadenzwirkungen vorliegen, gehört zu ihren Eigentümlichkeiten." Das Geschehen ist also — extrem ausgedrückt — beim polyphonen Stil der Zeit Bachs im Melodischen und der diesem innewohnenden kinetischen Energie zu suchen, im klassischen Stil im Harmonischen und der darin zur Auswirkung gelangenden akkordklanglichen, potentiellen Energie[1]. Man wird dem Heranziehen eines Basses als Variationsgrundlage bei Bach einen anderen Sinn unterlegen müssen als bei Brahms; wenn auch in den homophonen Werken der Altklassik der Baß Harmonieträger ist, wird insbesondere bei seiner Loslösung aus dem Akkordgefüge seine melodische Linie nicht zu übersehen sein. Er verliert in gewissem Maße seine Bedeutung als Baßtonfolge, wird zur melodischen Linie. Bei Brahms kann davon nicht gesprochen werden, es wäre denn, es läge eine regelrechte Passacaglia vor, bei der aber das Baßthema schon ursprünglich nicht unterste Stimme eines homophonen Satzes ist, sondern schon in seiner Erfindung melodische Momente mit solcher harmonisch-fundamentaler Natur vereinigt. Wenn daher bei Bach und bei Brahms der Baß des Themas als Variationssubstrat anzunehmen ist, und trotzdem das Resultat ein völlig verschiedenes ist, liegt der Grund in der geänderten Bedeutung des Basses. Der Zusammenhang mit Bach und seiner „Aria" mit 30 Veränderungen, auf den sich Brahms beruft, enthält also in sich auch schon einen grundlegenden Unterschied. An Beethoven knüpft Brahms in seiner Variationstechnik deutlich an. Insbesondere folgt er darin seinem Vorbilde und schreitet auf dem Pfade, den dieses gewiesen, vorwärts, daß nicht mehr die Melodie des Themas als Ganzes den Variationen zugrunde gelegt wird. Die typische Figuralvariation nahm gleichsam die vollständige Themenmelodie als Gerüste und bildete die Variation durch verschiedenartige Umkleidungen des ganzen Gebildes. Nunmehr wird ein Teil aus dem Thema, ein Charakteristikum, herausgegriffen, oft erst zum Motiv gestaltet und daraus die Variation gebildet. Der melodische Zusammenhang mit dem Thema verbirgt sich dabei oft so stark, daß nur genaue Betrachtung ihn erkennen läßt. Man denke z. B. an die Variation „alla Notte e giorno fatigar" in Beethovens Diabellivariationen op. 120. Der Teil des Themas, der der Variation zugrunde gelegt wird, braucht aber im Thema nicht ein abgeschlossenes Motiv zu bilden; es kann auch z. B. aus dem Ende eines Themenmotivs und dem Anfang des folgenden ein neues Motiv gebildet werden. Daß bei dieser Art von Variationen andere Momente den Zusammenhang mit dem Thema betonen müssen als früher, ist selbstverständlich. Und so finden wir bei Brahms — um so mehr auch bei seinen klassischen Vorbildern — vor allem die Architektonik des Themas durchaus gewahrt; die Periodenbildung bleibt die gleiche, in der Regel auch die modulatorische Zielrichtung. Von diesen Zusammenhängen mit dem Thema macht sich dann später Max Reger los.

Die Erfassung der Variationstechnik Joh. Brahms' in seinem op. 56 bereitet unter Heranziehung des bisher Gesagten bei Betrachtung dessen, was er an dem zugrunde gelegten Thema als wesentlich ansieht, keine Schwierigkeiten. An dem Thema fallen vor allem die fünftaktigen Bildungen auf, die im Hinblick auf die Entstehungs-

[1] Ebenda S. 9 ff. u. 68 ff.

zeit des Themas als etwas Ungewöhnliches bezeichnet werden müssen. Die Frage, ob derartige, anders als viertaktige Bildungen stets als Hyper- oder Hypotrophien zu betrachten sind, ist hier nicht zu entscheiden. In der Stilperiode der Wiener Klassiker ist die Viertaktigkeit allerdings derart überwiegend zur Herrschaft gelangt, daß man für diese Zeit andere Bildungen füglich als Ausnahmen bezeichnen kann. Allein wie dies in früheren Stilperioden durchaus nicht immer der Fall ist, so muß dies auch nicht immer bleiben. Und gerade bei Brahms läßt sich eine Vorliebe für rhythmische Bildungen feststellen, die in quantitativer oder qualitativer Hinsicht vom Gewöhnlichen abweichen, sei es nun, daß es sich um rhythmische Dehnungen oder Kürzungen handelt, sei es, daß Rhythmen gegen den Takt gestellt werden, was insbesondere durch rhythmische Sequenzen bewirkt wird. Doch gibt es zweifellos auch Bildungen, bei denen die Annahme einer Entstehung aus einem Viertakter mit Recht bestritten werden kann, wie es z. B. bei dem „eigenen Thema" der Fall ist, das Brahms seinen Variationen op. 21, Nr. 1 zugrunde legt. Auch bei dem Variationenthema des letzten Satzes im Streichquartett op. 67 wird dem viertaktigen Vordersatz ein sechstaktiger Nachsatz gegenübergestellt. Vielleicht zog auch die rhythmisch qualitative Eigenheit in Haydns Thema den Künstler besonders an. Frägt man nun nach der Stelle der unregelmäßigen Bildung, so ergibt sich der dritte Takt gleichsam als Wiederholung des zweiten. Bliebe er ausgeschaltet, so wäre die rhythmische Symmetrie gewahrt . Die Auffassung, daß Takt 2 und 3 als Bildung *eines* Taktes auf die doppelte Zeitdauer anzusehen seien, könnte vielleicht auch angeführt werden, scheint aber weniger zutreffend zu sein, da Takt 3 sich auch harmonisch als — allerdings bereichernder — Einschub darstellt. Und gerade diese Takte 2 und 3 sind es, aus denen sich Brahms eine der melodischen Hauptgrundlagen für seine Variationen nimmt: den Tetrachordabstieg. Schon im Thema Haydns selbst bedeutet ja das stufenweise Gehen ein kennzeichnendes Moment. Im letzten Grundriß läßt sich die Melodie Haydns vielleicht auf folgendes Schema zurückführen:



Und das skalenmäßige Absteigen kehrt in sämtlichen Variationen des op. 56 wieder, und zwar nicht etwa nur in der einer Melodievariation nahestehenden dritten Veränderung des Themas, die sich noch am ehesten als Umspielung der Themenmelodie darbietet. Das Reduzieren des Themas auf gewisse Haupttöne ist ja schon ein Kennzeichen Beethovenscher Variationstechnik. Es wird das Thema in den Variationen häufig vereinfacht, statt — wie bei der alten Figuralvariation — mit Umspielungen, Ornamenten versehen. Die tabellarische Übereinanderstellung der Haydn-Variationen hinsichtlich des Verhältnisses ihrer Melodik zum Thema ergibt, daß der Zusammenhang durch das Festhalten an gewissen konstruktiven Elementen der Themenmelodie bei weitem nicht so lose ist, als man auf den ersten Blick und nach den Äußerungen

Brahms' selbst annehmen sollte. Das schon erwähnte Festhalten am Tetrachordabstieg in der Hauptmelodie der Variationen 2 bis 6 im zweiten und dritten, sowie im siebenten und achten Takt ist ja offensichtlich. Eine Schwierigkeit ergibt sich aber z. B. daraus, daß in der ersten Variation nicht ohne weiteres klar ist, wo die Hauptmelodie liegt. Ein strenger melodischer Zusammenhang mit dem Thema kommt in keiner Stimme unbedingt zum Ausdruck und doch ist keine von ihnen vom Thema unabhängig. Brahms erfindet hier gewissermaßen ein aus zwei gleichberechtigten Stimmen bestehendes Thema. Der Skalenabstieg kommt in den ersten sechs Takten des ersten Klaviers mit ihrer durchgängig absteigenden Tendenz deutlich zum Ausdruck, allein der dritte Takt des zweiten Klaviers zeigt in der rechten Hand auch wieder den Abstieg es—d, während bis zu diesem Takte die ansteigende Gegenbewegung (zum ersten Klavier) herrscht. Die erste Variation zeigt auch insoweit in ihrem Anfang Bemerkenswertes, als melodisch scheinbar ein auftaktiger Viertakter vorliegt, der erste Takt der Variation wie ein leichter, der zweite wie ein schwerer aussieht. Auch in der dritten Variation wird der sechste Takt harmonisch als zum siebenten hinleitend gestaltet ($B^{IV} = Es\,V^7—I$), so daß vielleicht beim Hörer die im Anfang vorhandene, auch dem Thema entsprechende Auffassung des ersten Taktes als schweren nachträglich schwankend werden und sich die Empfindung folgender Metrik entstellen könnte: 1 (Auftakt) + 4 + 1 (sequenzierende Wiederholung des Schlußtaktes mit Auftaktbedeutung zum Folgenden) + 4. Daß der Auftakt dann einen ganzen Takt dauert, mit dem schweren Taktteil einsetzt, braucht angesichts der Beispiele, die schon die Werke der Klassiker bieten, nicht weiter Wunder zu nehmen. In der ersten Variation wirkt also im ersten Klavier und in der rechten Hand des zweiten in stärkstem Maße die „Dynamik der Pausen"[1]. Das Pausieren, das hier in der linken Hand des zweiten Klaviers zum Ausdruck kommt, muß melodisches Geschehen ersetzen; denn die rhythmischen Schläge des Basses — abgesehen davon, daß sie den rhythmischen Gang des Themas markieren und insbesondere die unmittelbare Anknüpfung an den Schluß des Themas bedeuten — haben melodisch mit dem Doppelthema dieser Variation nichts zu tun, ebensowenig wie das C am Anfang des von Kurth a. a. O. herangezogenen Finales in Beethovens Waldsteinsonate. Beachtenswert ist, wie in der vierten Variation der Tetrachordabstieg noch stärker betont wird, indem ihn die Takte 4 und 5 nochmals, allerdings in anderer rhythmischer und harmonischer Bedeutung bringen. Auch die siebente Variation, deren Hauptthema wohl melodisch den geringsten Zusammenhang mit dem Thema hat, bringt im Gegenthema (2. Klavier) den Skalenabstieg über eine Undezim durchgeführt.

Stets wird auch die Architektonik des ersten Thementeiles mit dem gleichlautenden Anfang des Nachsatzes gewahrt. Auch die vom Thema freie Hauptmelodie der siebenten Variation zeigt diesen Bau; in der achten ersetzt die Umkehrung des Themas das Zurückgreifen auf den Anfang. Die Unterschiede der beiden Fünftakter der ersten Themenhälfte liegen in der durch Halb- und Ganzschluß bedingten melodischen Änderung[2]. Der Unterschied ist seinem Wesen nach also eigentlich harmonischer Natur. In den Variationen wird nun die Harmonik des Themas fast durchgängig

[1] Kurth, Der lineare Kontrapunkt, S. 192 ff.

[2] Vgl. den Typus 3 bei W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, Stud. z. Mus.-Wiss. III. S. 26.

in diesem ersten Teile beibehalten. Die stärkste Abweichung zeigt die sechste Variation, bei der der Halbschluß auf der Dominante der Parallelen erfolgt, beim Ganzschluß des Nachsatzes aber statt der dem Halbschluß entsprechenden Parallelen deren Variante eintritt, die wieder dominantischen Charakter aufweist. Manchmal wird die Harmonik noch durch Weglassen von Harmonien mit durchgehender Bedeutung vereinfacht (vgl. z. B. den Wegfall der durchgängigen P^D aus Takt 3 des Themas in der 1., 2., 3. Variation).

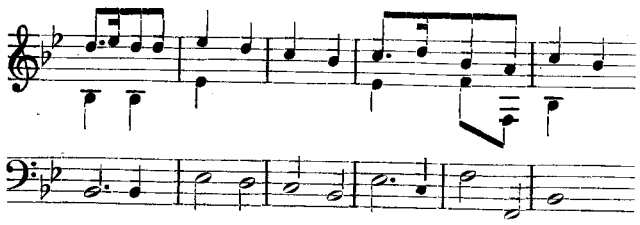
Der zweite Teil des Themas besteht aus einem gleichsam gegensätzlichen Teil (Takt 11—19), dem sich der zweite Teil der ersten Hälfte des Themas anschließt, an dem lediglich der weibliche Schluß durch den männlichen ersetzt wird. Daran wird noch ein Anhang gefügt, dessen Anfangstakt mit dem Schlußtakt des eigentlichen Themas verschränkt wird. Der erste Teil des Themas zählt also 10 Takte, der zweite 19, nämlich 13 (8 + 5) des eigentlichen Themas und 7 des Anhanges, was sich aber durch die erwähnte Verschränkung auf 19 reduziert. War schon die 5-Taktigkeit im ersten Teil des Themas als — wenn auch für den Komponisten charakteristische — Besonderheit für die Zeit Haydns zu bezeichnen, so gilt dies auch von der siebentaktigen Coda, die sich aus 4 + 3 Takten zusammensetzt. Es fehlt gleichsam am Schlusse ein Takt, durch den der Schlußakkord noch auszuhalten wäre. Brahms hält auch hier in allen Variationen an der von Haydn gegebenen Architektonik fest, außer in der vierten, wo der Schlußtakt tatsächlich auf 2 Takte ausgedehnt, der 7-Takter dadurch zum normalen 8-Takter ergänzt wird; daß Brahms dies absichtlich tat, zeigt die besondere Einfügung dieses Taktes in der Skizze. Der 8-Takter am Anfang des zweiten Teiles des Themas setzt sich aus zwei 4-Taktern zusammen, die melodisch den auf- und absteigenden Tetrachordgang zum Gerüste haben und thematisch auf der taktweisen Sequenzierung des Anfangsmotivs des Themas beruhen. Der Skalengang aus dem ersten Teil des Themas wird hier noch verselbständigt und auf die doppelte Zeitdauer vergrößert. Andernteils bedeutet die taktweise Sequenzierung des Anfangsmotivs wieder eine Straffung. Von Bedeutung für die Verarbeitung des Themas in den Variationen ist für Brahms ferner der Orgelpunkt auf der Dominante, über dem die ersten 3 Takte dieses Thementeils aufgebaut sind. Beachtenswert ist auch, daß sich die Coda zur Subdominante wendet, aus einer Wiederholung eines 2-Takters und angefügtem wiederholtem Schlußakkord besteht. Der 2-Takter ist wieder verwandt mit dem Anfang des Themas und es findet hier wieder ein Orgelpunkt seinen Platz und zwar auf der Tonika, die aber Dominantbedeutung zur SD hat.

Hat Brahms in der ersten Variation schon im ersten Teil des Themas Orgelpunkt bzw. liegende Stimme als Anknüpfungsmittel verwendet, so ist dies im zweiten Teile wohl selbstverständlich. In der ganzen Variation wird mit diesem kompositionstechnischen Mittel operiert, dem je nachdem, ob es sich um liegenden Baß oder liegende Oberstimme handelt, die entsprechende Kadenz des Themas angefügt wird. Die Korrespondenz des zweiten Thementeils zum ersten im Anfange wird beibehalten, nicht aber die melodische Korrespondenz der beiden 4-Takter des zweiten Teiles untereinander. Wie schon erwähnt, sind dies im Thema zwei motivisch vollkommen entsprechende, in der Richtung gegenläufige Sequenzen. In der ersten Variation betont nun Brahms vor allem die Korrespondenz zum ersten Thementeil, indem er den An-

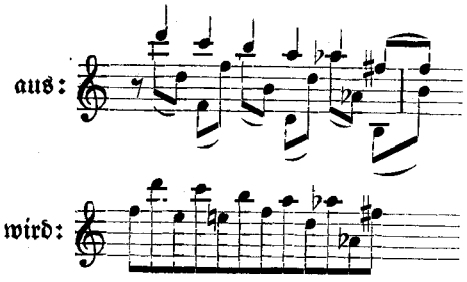
fang motivisch antwortend bildet. Diese thematische und harmonische (Tonika-Dominante) Korrespondenz ist in allen Variationen gewahrt. Hier greift Brahms aber im zweiten 4-Takter auf den Skalenabstieg der entprechenden Takte des Themas zurück und stellt die Beziehung zum ersten Viertakter dadurch her, daß er den Dominantorgelpunkt durch einen auf der Tonika beantwortet. Wie schon im Thema das Motiv des Anhanges mit dem Anfange verwandt ist, bildet auch hier gleichsam eine Engführung des Anfangsmotivs der ersten Variation deren Anhang. Die harmonische Grundlage des Themas bleibt auch hier völlig gewahrt.

In der zweiten Variation bleibt wohl am Anfang des zweiten Teils die Sequenz des Anfangsmotivs als solche erhalten, sie erfolgt aber nicht stufenweise, sondern stets auf der Akkordquint in Gegenbewegung zum Fall der Fundamente. Der Tetrachordabstieg im zweiten Viertakter wird wieder beibehalten. Die Korrespondenz der beiden Viertakter wird dadurch zum Ausdruck gebracht, daß dem Tetrachordabstieg des zweiten Klaviers die den Orgelpunkt verwendende Wiederholung des Anfangsmotivs gegenübersteht. Während in der dritten Variation das sequenzierte Motiv zweitaktig ist, die Sequenzierung aber durch Verschränkung taktweise erfolgt, wird in der vierten Variation die zweitaktige Sequenz im ersten Viertakter rein durchgeführt, im zweiten Viertakter tritt aber die eintaktige Sequenz ein. In der fünften Variation teilt Brahms gleichsam den Orgelpunkt: seinen geklopften Rhythmus behält er im Baß bei, das Festhalten im Tone nimmt er jedoch in die Oberstimme, während er den Baß chromatisch absteigen läßt. Im zweiten Viertakter tritt deutlich wieder der Tetrachordabstieg unter dem liegenden B hervor. Das motivische Verengen im zweiten Viertakter gegenüber dem ersten ist in der sechsten Variation wieder klar ersichtlich. Hier tritt auch noch die raschere harmonische Bewegung hinzu. In der siebenten Variation fällt die Beantwortung des Skalenabstiegs im zweiten Klavier durch den chromatischen Baßabstieg auf, der zweite Viertakter läßt die strenge Antwort auf den ersten vermissen, behält aber die harmonische Folge des Themas bei. Die achte Variation, die schon zufolge ihrer kontrapunktischen Faktur mancherlei Abweichungen vom strengen Schema zeigen muß, bewahrt gleichwohl die auf- und absteigende Tendenz im ersten und zweiten Viertakter des zweiten Teiles. Die Coda wird motivisch und harmonisch in allen Variationen ganz wie beim Thema nur entsprechend den jeweiligen Umgestaltungen des Themas gebildet.

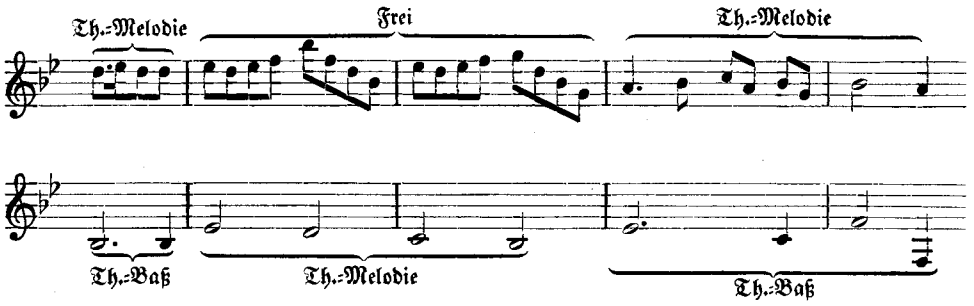
An den Schluß des ganzen Werkes stellt Brahms nicht wie z. B. in den Händelvariationen eine Fuge, sondern eine Passacaglia. Wie schon oben erwähnt wurde, ist dies durchaus im Einklang mit dem Kunstwollen Brahms' hinsichtlich der kompositionstechnischen Behandlung der Variationenform, wie es sich in den angezogenen Briefstellen kundtut. Er gewinnt in den Haydnvariationen das Thema für die Passacaglia aus dem Variationenthema. Den Kern bildet wieder der Tetrachordabstieg. Ein zweites, in besonderem Maße aus dem Thema in die Variationen übernommenes Element ist die orgelpunktartige Wiederholung des Baßtones, die mitunter zum wirklichen Orgelpunkt wird. Auch dieses Moment findet sich im Thema der Passacaglia u. z. dem Tetrachordabstieg vorangestellt. Endlich erscheint auch der punktierte Rhythmus des Anfangsmotivs übernommen. Angefügt werden die Baß schritte der Schlußkadenz des Themas, die durch Einfügung des C wieder dem Anfangsrhythmus angeglichen werden:



Brahms vereint also im Thema der Passacaglia die für ihn hauptsächlichsten Kennzeichen des Haydnschen Themas. An dem Aufbau der Passacaglia ist die stete engere Zusammengehörigkeit mehrerer aufeinanderfolgender Durchführungen des Themas bemerkenswert, die auch die Erklärung für die Verkettung oder Trennung von Schluß einer Durchführung und Anfang der nächsten bildet. Durchführung 2, 4, 6, 8 sind Bereicherungen von 1, 3, 5, 7. Bis hierher ist eine stete Zunahme der rhythmischen Bewegung festzustellen, die sich von Halben über Viertelnoten, Achtel, zu Achteltriolen steigert. Damit gleichlaufend geht auch die dynamische Steigerung (T. 363 : p., 378 : cresc., 383 : f., 388 : sempre più f., 393 più f., 398 sfz. cresc., 401 : f.). Nun folgt eine 5 Durchführungen umfassende, durchaus p gehaltene Mittelgruppe. Die rhythmischen Werte bleiben auf der erreichten Höhe. Das wesentliche ist aber, daß die neunte Durchführung im ersten Klavier ein Gegenthema bringt, das dann in den wieder enger zusammengehörigen Durchführungen 10 und 11, sowie 12 und 13 verarbeitet wird. Die Rhythmik wird immer intrikater, bis in Durchführung 13 Brahms — man möchte sagen, mit einem Taschenspielerkunststück — die Lösung und damit die Rückleitung zur einfachen Rhythmik des Schlußteiles der Passacaglia herbeiführt:



Nach diesem Mittelteil der Passacaglia setzt mit Durchführung 14 der Schlußteil ein. Zunächst folgen drei Moll-Durchführungen, die das Thema in die Oberstimme übernehmen und wieder eine einheitliche Steigerung beinhalten. Schon in Durchführung 16 kündigt sich der Anfang des Variationenthemas an, das schließlich gleichsam aus der Passacaglia hervorwachsen und sie abschließen soll. Durchführung 17 zeigt deutlich die Zusammensetzung des Passacaglienthemas aus Baß und Melodie des Variationenthemas:



Sobald der Baß den der Melodie des Themas angehörigen Tetrachordabstieg ausführt, unterbleibt selbstverständlich die Fortführung der Themenmelodie in der Oberstimme.

Wenn Brahms in seinem Briefe an Schubring darauf hinweist, daß ihm bei seinen Variationen „eigentlich, fast, beinahe nur der Baß" etwas bedeute, so darf dies wohl nicht dahin aufgefaßt werden, daß er die Melodie des Themas in den Variationen außer acht lasse. Der Baß erscheint Brahms eben als Träger der Harmonie und diese als das Rückgrat des Themas. Die Betrachtung der Haydnvariationen zeigt ein unbedingtes Festhalten an der Architektonik des Themas sowie an der harmonischen Bewegung, dem harmonischen Gehalte. Wenn auch die Melodie durchaus nicht vernachlässigt wird, im Gegenteil bisweilen eine Annäherung an die Figuralvariation Platz hat, bilden das Substrat der Variationen gewisse aus dem Gesamtkomplexe des Themas, nicht nur aus seiner Melodie gewonnene Charakteristika, die aber auch in der Verarbeitung den Zusammenhang mit dem Thema wahren und auch beim Hören deutlich empfinden lassen. Zweifellos war das Schablonenhafte, in das die Form der Variation zu geraten Gefahr lief, durch diese neuen mannigfachen Veränderungsmöglichkeiten überwunden.

Zum Stilproblem in der Musik

Von

Kathi Meyer, Frankfurt a. M.

In den meisten Wissenschaften macht sich jetzt eine parallele Bewegung bemerkbar, die über den reinen Historismus hinaus eine systematische Übersicht zu geben sucht. Es ist dies eine ganz natürliche Folge der großen Fortschritte der geschichtlichen Forschung; denn es gilt nun die zahlreichen Einzelergebnisse unter ein System zu bringen. Für die Geschichte ist der gegebene Weg der einer Periodisierung, für die Kunstgeschichte bedeutet er eine Einteilung nach Stilen. Wie sehr sich dies Bedürfnis heute auch in der Musikgeschichte geltend macht, sieht man an den zahlreichen Aufsätzen und Vorträgen über Barock- oder Renaissancemusik, und ähnlichen. Man übernimmt, wie wir sehen, hier einfach die Art der Einteilung von einem anderen Kunstgebiet, ohne zu fragen, ob eine solche Übertragung prinzipiell zulässig ist? Wir müssen uns jedoch zuerst klar machen, nach welchen Prinzipien diese Stilfestlegung zu erfolgen hat, eine Frage, die in das Gebiet der Ästhetik gehört. Das Stilproblem ist nicht rein historisch, sondern es liegt auf der Grenze zur systematischen Behandlung einer Wissenschaft, und hier besteht für die Musik noch eine beträchtliche Lücke. Die Musikwissenschaft ist zwar eine alte Disziplin, hat aber bis jetzt noch keine ästhetische Grundlage erhalten. Die Geschichte der Musik ist etwa hundert Jahre wissenschaftlich betrieben worden, aber eine spezifische ästhetische Einstellung — und diese muß den Ausgangspunkt bilden — hat man von dem Forscher nicht verlangt. Langsam bricht sich diese Erkenntnis Bahn; und auch von philosophischer Seite her dürfen wir auf Gegenarbeit und Unterstützung hoffen; denn seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts begreift endlich die Philosophie auch die Musik und ihre Probleme ein. Bis dahin sind dank der älteren Tradition eines Winckelmann und eines Lessing — denen wir keine so allgemein orientierten Theoretiker an die Seite zu setzen haben — in den philosophischen Werken fast ausschließlich die Poesie und die bildenden Künste als Beispiele herangezogen worden. Erst Schopenhauer und Nietzsche sind ausgesprochen musikalische Philosophen; es ist daher möglich, daß uns von dieser Seite her die Grundlagen einer Musikästhetik gegeben werden, und aus ihnen, vereinigt mit den bisherigen Forschungen der Musikhistorie, dürfen wir eine Lösung des musikalischen Stilproblems erhoffen[1].

Wenn, wie wir glauben, die ästhetischen Grundlagen bisher fehlen, so kann hier vorerst noch nicht eine definitive Lösung des Problems gegeben werden, sondern wir wollen den Wegen nachgehen, die zu einer Lösung führen können, und versuchen, über ihren Wert oder Unwert zu entscheiden. Es soll sich dabei nicht um eine erschöpfende Studie handeln, sondern ich habe die Momente herausgegriffen, die ich als Grundlage für eine eingehendere Arbeit für besonders wichtig erachte. Drei Wege der Untersuchung scheinen mir gangbar. Erstens können wir uns auf rein musikalische Unter-

[1] Die kleine Broschüre von Natorp „Beethoven und wir", ist ein Beispiel für das Bedürfnis, sich auch von philosophischer Seite her mit der Musik auseinanderzusetzen.

scheidungsmittel beschränken, wie sie uns im Rhythmus, Stimmführung, Melodiebildung, Harmonie und anderen Kriterien gegeben sind. Wir folgen dann der Methode der sogenannten Formalisten. Daß auch sie zu hervorragenden Ergebnissen führen kann, wenn sie von einem bedeutenden Vertreter angewandt wird, beweisen auf einem anderen Gebiet die Arbeiten von Heinrich Wölfflin. Der zweite Weg wäre, zu versuchen, ob sich zwischen den einzelnen Künsten gewisse Analogien feststellen lassen, ob sich etwa zwischen Literatur und Musik oder Musik und bildenden Künsten zu gleichen Zeiten gleiche Stile ergeben, ob die verschiedenen Künste gleichzeitig von gleichen stilistischen Tendenzen beherrscht worden sind. Die dritte Methode ist die umfassendste. Sie hat zur Aufgabe, zu beweisen, daß nicht nur unter den verschiedenen Künsten Zusammenhänge bestehen, sondern daß die Künste zusammen nur ein Teil der Gesamtkultur sind, daß sie nur die höchste Emanation einer bestimmten Geistesverfassung vorstellen, die einer bestimmten Generation eigen ist und ihr den Stempel aufdrückt[1].

Welcher von diesen Wegen ist der richtige? Erhalten wir bei allen dieselben Resultate, oder hängen sie voneinander ab? Verfolgen wir sie nun nacheinander von dem Standpunkt unseres Faches aus.

Die einfachste und am leichtesten zu übersehende Art ist die erste — der rein musikalischen Betrachtung, weil wir uns hier an tatsächliche Merkmale halten können, oder uns vielmehr hier auf die Gebiete beschränken wollen, wo wir es können. Wir schließen daher die Zeit aus, von der uns keine wesentlichen Denkmäler erhalten sind, und beginnen mit der ältesten stilistisch beurteilbaren Musik, die uns in den Gesängen der katholischen Kirche vorliegt. Dieser sogenannte gregorianische Choral übermittelt uns in den Psalmtönen die ältesten musikalischen Denkmäler, die das Abendland aus der orientalischen Kultur übernommen hat. Es ist einfacher, einstimmiger Gesang, er ist stets mit Text verbunden, an den sich die Melodien eng anlegen. Eigner Rhythmus ist ihnen fremd, sie folgen hierin der Sprache. Die Musik verzichtet fast auf alle künstlerischen Mittel, die wir Heutigen von dieser Kunst und ihren Werken fordern, wie Harmonie, Kontrapunkt und anderes — ja auch auf Melodie in unserm Sinne. Sie weist zwar auch eine gewisse Bewegungslinie auf, deren Reiz jedoch nicht wie für uns in einer festen symmetrischen Form liegt, sondern in ihrer fein abgewogenen Differenziertheit. Auch diese Kunstpraxis ist nicht ohne Reiz gewesen, man muß sie sich nur von einem absolut reinsingenden, großen Chor vorgetragen denken. Diese Periode des einstimmigen, unbegleiteten Gesanges dauert bis zum elften Jahrhundert. In dieser Zeit bilden sich zwei Neuerungen heraus, die später für die Entwicklung wichtig werden. Angeregt durch die Vorschriften der Liturgie, vor allem der Prozessionsordnungen teilte man die Singenden je nach dem Klang ihres Stimmcharakters in verschiedene Chöre; dies bedeutet zwar noch keine Mehrstimmigkeit, aber man kann darin eine Vorstufe vermuten. Die andere Umstellung ist die Verselbständigung des Rhythmus in den ambrosianischen Hymnen. (Ende des vierten Jahrhunderts.) Dies letztere Prinzip führte zur rhythmischen symmetrischen, schließlich zur gemessenen, mensurierten Musik. Und, was die Mehrchörigkeit betrifft, die zuerst nur in einem Nacheinander, in einem Abwechseln (Antiphonieren) der Singenden bestanden hat — wie

[1] Diese Methode ist von Rickert und Spranger u. a. philosophisch begründet und auch von Burckhardt und Dilthey angewandt worden.

es heute noch in der orthodoxen katholischen Kirche zu finden ist — so ist durch einen Zufall oder durch ein jedenfalls unbekanntes Ereignis aus dem Nacheinander ein gleichzeitiges Musizieren verschiedener Chöre geworden.

Beide Tatsachen haben dazu beigetragen, die zweite Periode der Musikgeschichte vorzubereiten, die etwa vom elften Jahrhundert an beginnt, die Periode des mehrstimmigen, unbegleiteten, die Zeit des a cappella-Gesangs. Die Mehrstimmigkeit wird hier nur als ausschlaggebender Faktor zur Bezeichnung der ganzen Epoche gewählt, hat jedoch notwendig noch eine ganze Reihe neuer Stileigenschaften zur Folge. An den einzelnen Entwicklungsstadien läßt sich noch erkennen, was für Schwierigkeiten diese neuen Forderungen bereitet haben. Natürlich konnte jetzt nicht mehr jede Stimme ihr Tempo willkürlich verlangsamen oder beschleunigen, ohne den Eindruck des Ganzen zu stören; es wurde daher für jede ein bestimmtes, objektives Taktsystem festgelegt. Weiterhin war es unumgänglich nötig, auf den Zusammenklang der Stimmen zu achten; so entwickelten sich die Organum- und Diskantregeln, zuerst für zwei, dann für drei Stimmen. Um diese Musik richtig zu würdigen, müßte man sie sich mit den Mitteln der Zeit ausgeführt denken, und dann müssen wir uns immer klar darüber sein, daß hier ein ganz anderes Kunstideal vorliegt. Damals klangen Oktaven- und Quintenparallelen dem Ohr angenehm, inzwischen hat sich der Geschmack gewandelt; noch in der vorigen Generation galten sie für unerlaubt und unerträglich, heute dagegen sind wir wieder schon einigermaßen mit diesen Klängen vertraut[1]. Aus diesen primitiven Anfängen entwickelt sich nun innerhalb von vier Jahrhunderten eine polyphone und harmonische Kunstfertigkeit, die unserer heutigen Fähigkeiten beinahe spottet, jedenfalls nicht hinter ihnen zurücksteht. Neben der Harmonik legte man besonderen Wert auf die Ausbildung der Stimmführung und Melodie[2]. Die Melodien besitzen eine Größe und ein Pathos, die einem Gefühl entspringen, das uns Heutigen erst wieder allmählich durch die praktischen Vorführungen verständlich wird. Auch die Harmonik, der durch das Befolgen der Kirchentonarten eine gewisse Herbheit eigen ist, wurde von den früheren Generationen nicht genügend gewürdigt. Schließlich lag auch die Art der Stimmführung mit ihrer Kontrapunktik dem an den Werken der Romantiker geschulten Geschmack unserer Vorfahren ferner, während sich uns diese Stilepoche immer mehr ästhetisch erschließt.

Die dritte Stilepoche, die um 1600 beginnt, beruht teils auf der Fortbildung der in der a cappella-Zeit am meisten hervortretenden Kriterien, der Stimmführung und der Harmonik, zum Teil aber auch auf entgegengesetzten außermusikalischen Stilprinzipien. Lassen wir diese hier beiseite und verfolgen allein die musikalischen Leitfäden! Die Meister hatten die harmonischen Mittel, die auf den Kirchentonarten beruhten, erschöpft. Ihnen standen Instrumente zur Verfügung, auf denen sie auch anderen Tonsystemen folgen konnten, und die menschliche Stimme pflegt sich automatisch anzupassen. Auch das Ohr und der Geschmack lassen sich an eine neue Praxis gewöhnen. Von den verschiedenen Kirchentonarten werden langsam zwei, nämlich das

[1] Seit Puccini ist die Verwendung von Quintenparallelen wieder ganz gebräuchlich, und auch die Oktavenverdopplungen in der modernen Klaviermusik sind oft als Oktavenparallelen aufzufassen.

[2] Den merkwürdigen Reiz der alten Melodien kann man in Werken empfinden, in denen historische Stoffe behandelt werden, wie etwa in Pfitzners Palestrina. Man beachte dort den Eindruck den die Originalmelodie des Kyrie macht.

Moll- und das Dursystem als die brauchbarsten ausgeschieden. Freiwillig anscheinend verzichtet man auf die größere Mannigfaltigkeit, um aus diesen Tonarten alle Möglichkeiten herauszuholen. Erst jetzt bildet sich die Bedeutung von Tonika und Dominante heraus, erst jetzt wird der Oktavenausgleich durchgeführt. Die Stufenverteilung in den einzelnen ist zwar jetzt die gleiche, also eintöniger, wird dafür aber prägnanter ausgearbeitet. Wird doch der harmonische Gegensatz von Tonika und Dominante die Grundlage fast unsrer sämtlichen musikalischen Formen, des Liedes, der Fuge, besonders der Sonate.

Neben diesen harmonischen Eigentümlichkeiten sind vor allem noch zwei Charakteristika des neuen Stiles zu erwähnen: die Monodie und die instrumentale Begleitung, die nun zu einem viel mehr integrierenden Bestandteil wird als früher. Wie sich in der ersten Epoche der Rhythmus verselbständigt hatte, so jetzt die Instrumente; sie übernehmen die Führung und verlangen eine Musik für sich. Bedingt war diese Herrschaft natürlich zum Teil durch eine technische Vervollkommnung der Instrumente. Das beste Beispiel ist wohl die Entwicklung der Orgel, deren Spiel zuerst nur auf bestimmte Akkorde beschränkt bleiben mußte, weil man innerhalb eines Stückes nicht von einer Tonart in die andere modulieren konnte. Allmählich ermöglichte man auf diesem Instrument alle harmonischen Übergänge, und heutzutage sind durch die verschiedenen Register auch alle instrumentalen Klangfarben erschlossen. Durch die technische Vollendung wird also den Instrumenten eine größere Bewegungsfreiheit, und dadurch in der Vereinigung mit den Stimmen weitere Möglichkeiten gegeben. Stilistisch bisher zu wenig beachtet scheint mir die Einführung der temperierten Stimmung, die unserm Ohr die gebräuchlichste ist. Auf das Nebeneinander verschiedener Stimmungen, der reinen und der temperierten im heutigen Orchester — für das Ohr einer mittelalterlichen Generation wohl unerträglich — will ich hier nicht näher eingehen. Die Monodie, nach der die dritte Epoche ihren Namen erhalten hat, ist das zweite Stilkriterium der Musik nach 1600; es ist die vokale Einstimmigkeit mit selbständiger instrumentaler Begleitung. Man kann sich auch in den Werken der a cappella-Zeit eine Stimme gesungen, die andere, Instrumenten übertragen vorstellen, das Ergebnis wird jedoch hier künstlerisch und stilistisch ein ganz verschiednes sein. Waren dort die Stimmen gleichwertig, so wird hier eine melodisch stark bevorzugt, und nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch. Es ist, um einen außermusikalischen Vergleich zu wählen keine Demokratie mehr, sondern eine Monarchie. Der Cantus herrscht, die anderen Stimmen verlieren ihre Selbständigkeit, bilden lediglich eine harmonische Grundlage. Diese Methode wird bis zu ihrem Extrem geführt, indem der Oberstimme jede Freiheit gewährt wird, während in der Generalbaßpraxis die Begleitung fast jede Bedeutung einbüßt. Das ändert sich in der klassischen Zeit um Beethoven. Die Begleitung verlangt ihr Recht, und erlangt es in der sogenannten instrumentalen Kontrapunktik.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Eigentümlichkeiten der drei Epochen durch ihre verschiedene Stellung zum gesungenen Text. In der Gregorianik ist die Bedeutung des Wortes überwiegend, es ist maßgebend für Rhythmik und Melodik. In der a cappella-Periode ist der Text Nebensache und darf bis zur Unkenntlichkeit auseinandergerissen, verzerrt und wiederholt werden. Kaum, daß der Komponist verpflichtet ist, wenigstens die Stimmung im allgemeinen zu treffen. Die musikalische

Sprache ist selbständig geworden. In der Epoche der begleiteten Monodie, wird zwar eine gewisse Naturähnlichkeit des Wortes angestrebt, aber nunmehr unter Hineinbeziehen und Verwerten der selbständigen Instrumentalbgleitung.

Wir haben hier nur die bedeutendsten Merkmale erwähnt — es sind zugleich allerdings die bekanntesten, und wir sind uns bewußt, daß wir bis jetzt an Material nicht viel Neues gebracht haben. Wir wollten nur den Weg der Forschungsweise daran demonstrieren. Es ist augenscheinlich, daß sich die Praxis der technischen Kunstmittel leicht noch viel genauer verfolgen läßt; ja bis auf Jahrzehnte genau wird sich der Brauch von gewissen Manieren festlegen lassen. Vor einem Fehler muß sich die Methode allerdings hüten — vor Historismus, vor allzu großer Einseitigkeit, so daß die Auffindung von bestimmten Manieren zum Selbstzweck würde, und man an Hand dieser Teilergebnisse anfinge, theoretisch weiter zu spekulieren. Sonst aber scheint mir dieser Weg jedenfalls der sicherste, um endlich gewisse stilistische Eigentümlichkeiten für die einzelnen Perioden zu gewinnen. Wir werden im nächsten Teil sehen, eine wie notwendige Forderung das ist!

Es ist ein sehr verlockender und zum Teil auch berechtigter Weg, den uns die zweite Methode der allgemeinen Kunstbetrachtung weist. Auf diese Art hoffte man der Beschränkung der einzelnen Wissenschaft zu entgehen und den ersehnten Zusammenhang mit anderen Gebieten herzustellen. Daß sich einige Ausdrucksparallelen aufzeigen lassen, ist sehr wahrscheinlich, haben sie jedoch auch einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung gehabt? Verfolgen wir nun den Weg durch Gegenüberstellung gleichzeitiger Perioden zuerst für Literatur und Musik — und nachher für Musik und bildende Künste.

In der ältesten Zeit entspricht dem gregorianischen Choral die orientalische Literatur, die Psalmen und ähnliche Gesänge. In beiden Fällen haben wir freien Rhythmus. Eine gewisse Übereinstimmung des für uns Gleichförmigen ist schon durch den engen Zusammenhang von Text und Melodie gegeben. In der Poesie bildet sich die rhythmische Form eines Ephrem von Edessa (306—373?) aus, dem entspricht in der Musik die prägnantere Einteilung der Hymnenmelodien, — was wir vorhin als wesentliches Merkmal der Übergangsepoche vom gregorianischen Choral zur a cappella-Zeit vermerkt hatten. Die Ausbildung des Antiphonierens bleibt dagegen textlich, oder besser formal unbegründet. Weiterhin ergibt sich eine Verbindung von Troubadourmelodien und deren Versen, von Meisterliedern und deren Weisen. Ist jedoch diese Verbindung für die stilistische Entwicklung der musikalischen Formen wichtig geworden? Höchstens, daß in der Form des Hochetus die neu auflebenden Nationalsprachen zur Geltung kamen. Über die Bedeutung dieses Zusammenhanges werden wir noch nachher sprechen. Dem Entstehen der Mehrstimmigkeit hat die Literatur im 11. Jahrhundert keine parallele Entwicklung entgegenzusetzen, ebensowenig der Bedeutung der a cappella-Meister (Niederländer, Spanier und andere) bis zum 16. Jahrhundert. Den Anfängen der Oper, der Zeit eines Bach und Händel, stehen in Deutschland die schlesischen Dichterschulen gegenüber, die, abgesehen von der Bedeutung der Vertreter, auch stilistisch nicht übereinstimmen. Dagegen spüren wir in den Franzosen Corneille, Racine und Boileau immerhin verwandte Geister; auch England mit Milton und Pope läßt sich zum Vergleich heranziehen. Ist nun der all diesen Meistern bis zu Bach eigne Prunk und Pathos eine Stileigenheit, oder liegt die Übereinstimmung

an der Aufgabe, die ihre Werke bei Repräsentationsfesten zu erfüllen hatten? Liegt es daran, daß wir es hier mit Hofkunst zu tun haben? Warum wird Bach wohl so oft mit Luther zusammen genannt, obgleich sie 200 Jahre nacheinander gelebt haben? — Bach ist überhaupt eins der interessantesten Beispiele für die vagen Ergebnisse dieser zweiten musikalischen Stilmethode. In unsrer Kunst haben wir es besonders schwer, weil die erhaltnen Notenbilder immer nur ein ungefähres Denkmal überliefern und dem Gutdünken des Nachschaffenden ziemlich freien Spielraum lassen. Wenn auch Bach die verschiedendsten Zeitströmungen in sich vereinigt, so geht es wohl doch nicht an, ihn einmal als gotisch zu bezeichnen, manchmal als Meister des Barock; mitunter, so in Frankreich, wird er sogar dem Rokoko zugewiesen. — Allenfalls wird sich Mozart und Haydn mit der Schäferpoesie eines Geßner zusammenbringen lassen, nur daß die Komponisten hier die Literaten bei weitem überragen. Wie hat Mozart seine Libretti verwandelt, selbst wenn man diesen Gerechtigkeit widerfahren läßt! Auch Bach hat mit seinem Genie aus dem süßlichen, zum Teil abgeschmackten pietistischen Texten erschütternde Kompositionen gemacht. Ich habe hier zwei Fälle angeführt, in denen die Dichter den Komponisten nicht adäquat sind; natürlich lassen sich ebensoviel Epochen anführen, in denen große dichterische Persönlichkeiten keine entsprechende musikalische Vertonung vorfinden; so bleibt die Sturm- und Drangperiode in der Musik unbeantwortet oder soll man hier Beethoven nennen? oder ist Beethoven Klassiker, oder gar schon Romantiker? Sein Stil ist gerade so schwer durch eine Kunstanalogie zu definieren wie der Bachs, und doch hat er einen ganz ausgesprochnen Personalstil, nur ist er eben weder literarisch, noch architektonisch, sondern eben musikalisch, Romantiker im literarischen Sinn ist Beethoven wohl kaum. Gerade hier können wir wieder einmal eine Parallele festhalten, wie sie in E. T. A. Hoffmann verkörpert ist. Schumann, Mendelssohn — Eichendorff, Mörike erwecken in uns ähnliche Kunstvorstellungen; sagen wir ruhig, daß es sich hier um eine bürgerliche oder besser außerhöfische, nicht repräsentative Kunst handelt (wenn dieser Vergleich auch schon in den dritten Teil hinüberführt). Eichendorff gehört ebensowenig aufs Podium wie Schumann, sondern in einen kleinen geselligen Kreis, sie sind Hausdichter und Kammermusiker. Von den späteren literarischen Richtungen scheidet der Naturalismus als der Musik inkommensurabel aus, während sich in unserer Zeit eine gewisse Gemeinsamkeit der Tendenzen zur Verinnerlichung, zur Abkehr von der objektiven Außenwelt nicht leugnen läßt.

Wir haben uns bei den Gegenüberstellungen von der Entwicklung der Musik aus leiten lassen; haben also nur gefragt, wie werden hervorragende Epochen der Musikgeschichte in der Literatur beantwortet, nicht umgekehrt. Wir konnten feststellen, daß sich zwischen Musik und Literatur mehrfach Zusammenhänge nachweisen lassen (Troubadour- und Meisterlieder, Händel-Corneille, Romantiker). Diese Einflüsse beruhen zum großen Teil auf der Verbindung von Text und Melodie in der Vokalmusik. Wesentlich scheint mir bisher als Einwirkung auf die Entwicklung der Musik nur der Beginn der rhythmischen Dichtung im Zusammenhang mit der Ausbildung der symmetrischen Melodieform und der mensurierten Musik.

Merkwürdigerweise sind die bildenden Künste viel öfter als Vergleichsmaterial herangezogen worden. Oft ist das Wort Friedrich Schlegels[1] zitiert worden, daß die

[1] Über die genaue Herkunft des Zitats vgl. Büchmanns Lexikon.

Architektur gefrorene Musik sei. — Mit der orientalischen Ornamentik hat der gregorianische Gesang gewisse Stilelemente, wie die „Unendlichkeit" der Linie, den Verzicht auf Gegenständlichkeit gemein. Die Blütezeit der griechischen Klassiker ist dagegen in der Musik ohne Widerpart geblieben. Wie steht es nun mit den parallelen Bewegungen zum romanischen und gotischen Stil? Allenfalls kann man das Additive der romanischen Architektur in dem Nacheinander der verschiedenen Chöre in der älteren Liturgie bis um das Jahr 1100 wiederfinden. Es handelt sich hier tatsächlich um ein gleiches Stilprinzip. Zu dem einen Kapellenkranz am Chor fügt man noch einen, an diesen wieder einen, usw. Ebenso frei stand es, zu den zwei antiphonierenden Chören einen dritten auf der Westempore hinzuzufügen, den respondierenden Knabenchor; oder man teilte die Chöre selber und setzte ihnen als weitere Partei einen Vorsänger vor. Schwieriger ist die Lösung des Vergleichs mit der Gotik. Allzuoft hat man die Werke der niederländischen Meister mit ihrer manchmal übertriebnen Kontrapunktik den Domen der Hochgotik verglichen. Verweilen wir bei diesem Vergleich etwas länger! Für den gotischen Stil ist es typisch, daß er nicht additiv, sondern organisch ist. Als eines seiner Hauptmerkmale kennen wir die Betonung der Vertikale. Von dem a cappella-Stil läßt sich allerdings auch beweisen, daß er organisch ist und nicht additiv, besonders bezüglich seiner Melodiebildung, insofern er nicht lied-, sondern fugenartige Themen verwendet. Auch ihm ist in der thematischen Arbeit ein Blühen und Wachsen aus einem Keim eigen, wie den Geästmotiven eines gotischen Turmes — aber ebensogut könnte ein Gegner der Analogiemethode sagen: typisch für den gotischen Stil im Gegensatz zur Renaissance ist folgendes Prinzip. Jedes Glied hat sich dem Ganzen unterzuordnen, gibt daher seine Selbständigkeit auf und gerade das können wir beim a cappella-Stil nicht feststellen. Von ihm ist es typische Eigenschaft, daß jede Stimme ihre eigne Individualität bewahrt, während, wie wir sehen, in der monodischen Musik eine Stimme individualisiert wird, die anderen dagegen bis auf den Bassocontinuo zu unselbständigen Füllstimmen herabsinken. In einem Zug stimmte die Kunst der Niederländer also mit dem architektonischen Stil der Gotik überein, in einem anderen Zug mit dem der Renaissance usw. Wir sehen wie vorsichtig man in der Anwendung interkünstlerischer Analogien sein muß. Es gibt eine kleine Studie, in der an der Parallelität zwischen Barockbauten und den gleichzeitigen Kompositionen festgehalten wird bis zu dem Beweis, daß der Linienverlauf in einer Barock-Fassade und in einer gleichzeitigen Komposition der gleiche sei. Ich dagegen bestreite durchaus, daß man soweit gehen darf. Ist doch der Linienverlauf der Fassade ein immanenter Teil des Kunstwerkes, während die Bewegungslinien in einer Partitur nicht ein räumliches Symbol des „Klanges" sind, und sich vollkommen ändern, wenn wir uns das Stück etwa in spanischer Lautennotation aufgezeichnet denken. Für die bildenden Künste hat Wölfflin seine fünf Kategorien aufgestellt, die nur deshalb so überzeugend wirken, weil sie aus Werken der Architektur und Malerei abstrahiert sind. Hier wissen wir, was Tiefe und Fläche, was tektonisch und malerisch ist! Für die Gotik ist die Bezeichnung vertikal eindeutig, überträgt man diese Begriffe jedoch auf die Musik, so verlieren sie ihre Eindeutigkeit. Was ist Tiefe in der Musik? Melodie — —? Harmonie — —? Was bedeutet die Vertikale?

Die Gotik wird von der Renaissance abgelöst. Gibt es nun eine entsprechende Renaissancemusik? Hier besteht eine neue Schwierigkeit, weil einmal die ars nova

im 14. Jahrhundert, einmal die Epoche der begleiteten Monodie so bezeichnet wird. Mit der ersteren fällt die Architekturbewegung zeitlich zusammen und, wenn wir Riemann in seinen Ausführungen folgen, hat die ars nova die spätere Periode eingeleitet. Aber, wenn hier eine zeitliche Übereinstimmung besteht, wo ist hier eine Stilparallelität vorhanden? Gewiß könnte man die unbeholfnen keuschen Gestalten eines Fra Angelico auch in der damaligen Musik wiederfinden. Das Einigende ist in beiden Fällen der Reiz einer Anfängerkunst, bei der im Gegensatz zum Eklektizismus mehr der Geist als die Form überzeugend wirkt. Während sich aber aus Fra Angelico und Giotto die Kunst eines Raffael entwickelt, während wir es hier mit der geraden Entwicklung von einem Anfangs- zum Schlußpunkt einer Stilepoche, eben der Renaissance zu tun haben, verläuft die Musik ganz abweichend. Zwar finden sich einige Tendenzen der zweiten musikalischen Renaissanceperiode auch in der Kunst um 1350, aber von einem Punkt zum andern führt kein gerader Weg, sondern es wird der große Bogen über die Kontrapunktik gemacht; und um 1600 stehen wir nicht, wie in der Malerei am Ende jener Stilepoche, sondern am Anfang. Aber, selbst, wenn die entwicklungsgeschichtlichen Gegensätze nicht vorhanden wären, welche gleichen Kriterien will man dann in jener Renaissanceperiode der bildenden Künste und in dieser der sogenannten Renaissancemusik nachweisen? Das gemeinsame in der Musik um 1350 und um 1600 ist das monodische Prinzip. Welcher Architektureigentümlichkeit entspricht nun die Monodie? Ist es die Betonung der Vertikale oder der Horizontale?

Ebenso unbestimmbar ist das, was man Barockmusik nennen kann. Wenn man Orgelwerke des Italieners Frescobaldi und des norddeutschen Orgelkönigs D. Buxtehude nebeneinander hört, so wird man gefühlsmäßig einen der Renaissance, den anderen dem Barock zuweisen. Frescobaldis Werke (1583—1643) sind klar übersichtlich eingeteilt in unterscheidbare Abschnitte; diejenigen Buxtehudes (1637—1707) „barock", brechen plötzlich ab, springen in eine andere Stimmung über. Solche mehr allgemeinen Parallelen der künstlerischen Einstellung darf man wohl gelten lassen, während bei der Übertragung der technischen Ausdrücke eines Gebietes auf das andere zur größten Vorsicht gemahnt werden muß. — Die Parallele Mozart und Rokoko wird man empfindungsgemäß ohne weiteres zugeben. Hier, wie dort dieselbe Leichtigkeit; alles ist sprühend, geistvoll, bei beiden dieselbe spielende Handhabung der Form. Wir müssen hier an die höchsten Leistungen des Rokoko denken, wenn wir sie zu einem Vergleich mit Mozart heranziehen wollen, an Trianon oder die Amalienburg in Nymphenburg. Mozart selbst führt in seinen Spätwerken durch die Vertiefung schon über den Stil hinaus, während Joh. Chr. Bach, Francesco da Majo unter anderen vielleicht noch typischere Vertreter sind.

Auch den Zopfstil und die Berliner Schule wird man zusammenstellen können. Ebenso gehören die Romantiker Schumann und Mendelssohn in ein Biedermeiermilieu. Mit der weiteren Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, etwa mit dem Impressionismus Verbindungen herzustellen, dürfte deshalb schwer sein, weil wir es hier mit einem spezifisch malerischen Phänomen zu tun haben. Auf musikalischem Gebiet würde dem das ausgesprochen Klangliche entsprechen, und insofern sind Klangfarbenkünstler wie Strauß und Schreker Gegenspieler der Impressionisten. Auch bei den Neuesten lassen sich ähnliche Tendenzen aufweisen, wie die orientalischen Einflüsse. Dem an die Japaner angelehnten Holzschnitt entspricht in der Musik die Aufnahme

der asiatischen Tonskalen, die bei Debussy zur Manier erhoben ist. Handelt es sich bei den meisten dieser Analogien aber nicht mehr um interessante Einzelheiten, als um stilentscheidende Kriterien? Werden sie zu ausschlaggebenden Momenten nicht nur, wenn sie allgemeinen kulturellen Bewegungen entspringen?

Wir kommen hiermit zum letzten Teil, der Erklärung der einzelnen Entwicklungsstufen aus den großen Kulturströmungen, und ich glaube nur im Zusammenhang mit dieser dritten Methode kann die zweite wirklich fruchtbar werden. Aber gerade dieser letzte, wichtigste Weg kann von uns heute noch nicht begangen werden. Für die frühste Zeit ist die Forschung noch zu lückenhaft, und für die Moderne steckt die Entwicklung noch voller Fragen. Außerdem fehlen uns hier die ergänzenden Arbeiten auf ästhetischem Gebiet, es fehlen noch genauere Definitionen darüber, was Stil und im besonderen musikalischer Stil ist. Gerade in bezug auf die kulturellen Zusammenhänge ist es wichtig, zu unterscheiden zwischen dem mehr äußerlichen Lebensstil und den mehr innerlichen Ideen, die der ganzen geistigen Kultur die Richtung geben. Auf die Musik sind beide Arten von Einfluß gewesen, oder besser, beide kommen in ihr zum Ausdruck. — Da für uns bestimmte Kulturkreise — wie die griechischen und römischen —, die sonst in der Geschichte gar nicht zu übergehen sind, vollkommen ausfallen, so scheint es mir geeigneter, einzelnen Zweigen der Kulturbewegung nachzugehen, als rein chronologisch zu verfahren. Für die Musikentwicklung und für den musikalischen Stil scheinen mir drei Momente vor anderen bedeutsam: das soziale, das nationale und besonders das religiös-ethische[1]. Wenn wir sie hier der Darstellung halber trennen, so bleiben sie in Wirklichkeit stets in engster Beziehung, und es ist Standpunktsfrage, welche Größe man als die grundlegende ansieht. Max Weber hat in seinem Buch „Von den rationalen und sozialen Grundlagen der Musik" die soziale und die nationale Frage identifiziert, wie es ganz in sein System von der rationalen und zugleich okzidentalen Kultur des Abendlandes paßt. Wir werden gleich sehen, daß in der Tat viele Übereinstimmungen bestehen; jedoch auch, daß es, wenn auch die Richtung meistens gleich ist, doch nicht angeht, alles direkt auf eine identische Formel zu bringen. Am äußerlichsten, zugleich am augenfälligsten ist wohl der Zusammenhang der Musik mit den sozialen Vorgängen. Es ist klar, daß die Art der Musik davon abhängt, in wessen Händen ihre Pflege jeweils liegt, wer musiziert hat, und in welchem Maße, mit welchen Mitteln musiziert worden ist. Das muß von außen her auch auf die Form im Großen und schließlich auf den inneren Gehalt Einfluß gehabt haben. Schalten wir hier wieder alle prähistorische Musik, also auch die griechische und römische aus, so ist der erste Hort, der für die Kultur und die Künste in Betracht kommt, die Kirche. Naturgemäß hat sie auch die Musik ihren Zwecken dienstbar gemacht, und die Kunstformen dieser ältesten Musik sind daher liturgische. Es handelt sich dem Prinzip der „katholischen" Kirche gemäß, nicht um Solo-, sondern um Gemeinde- und Chorgesang. Man tut also diesen Gesängen ästhetisch Unrecht, wenn man sie heute von einem Solisten und nicht vom Chor vortragen läßt. Die christliche Religion betont im Gegensatz zu ihren orientalischen Vorbildern, das gemeinsame Beten und Singen[2], wie es sich im Chor-

[1] Wir wählen hier der Kürze halber diesen Ausdruck, obwohl der Begriff, der gemeint ist, mehr umfaßt als das Religiöse und Ethische.

[2] Sehr typisch zeigt sich der Unterschied der Anschauungen auch in der Bauweise der Klöster, im Orient die Laurenanlage, im Okzident der Kreuzgang.

gesang widerspiegelt. Unterscheidet sie Gruppen oder Kasten, wie in den Klöstern, so sollen diese doch wiederum nur als Teile eines größeren Ganzen aufgefaßt werden. Sangen die viri in einer Prozession eine Melodie, so werden sie die viduae eine Quint oder Oktave höher wiederholt, und der Kinderchor wiederum dieselbe Melodie in noch höherer Tonlage intoniert haben. Dieses Prinzip ist deshalb keine bloße Annahme, weil es in die Gebräuche der Klöster aufgenommen worden ist, und weil wir es schließlich als musikalische Kunstform im Organum und Diskant wiederfinden.

Nach dem Zusammenbruch der alten Welt, bildet sich in den höfischen Kreisen neben der kirchlichen, eine bürgerliche Kultur aus. Sie liegt zuerst in den Händen der Ritterkaste, und im Zusammenhang mit ihr entwickelt sich der Gesang der Trouvères und Troubadours. Der Minnekult an den Höfen brachte die Pflege des Minnesanges mit sich. Zwar bilden die Träger der Musik auch hier eine Kaste, eine gesellschaftliche Schicht; aber der Minnedienst gilt doch im besondern einer bestimmten Frau, besingt die Beziehungen zweier Einzelpersönlichkeiten — ist also Sologesang. Da das künstlerische Verlangen nach Mehrstimmigkeit aber schon vorhanden, ein Begleiter als zweite Stimme aber höchst unangebracht war, benutzte man hierfür ein Instrument. Wir haben den Typ des Minnesängers, der sich auf der Vihuela begleitet. Wird in Gesellschaft bei einem Fest ein Lied vorgetragen, so läßt man die Menge im Refrain daran teilnehmen. Minnelied und Reigen- oder Gesellschaftslied sind also die beiden musikalischen Formen, die sich im Zusammenhang mit der Ritterkultur herausbilden, im engen Anschluß an die soziale Entwicklung der Gesellschaft. In ähnlicher Weise folgt dann die Entstehung des Meistergesanges im Zusammenhang mit den Zünften, der Wallfahrtslieder mit dem Aufkommen der Pilgerzüge, ohne daß dadurch neue künstlerische Prinzipien zur Ausbildung kommen. Mit den Meisterliedern, den Reigenliedern und den politischen Gassenhauern sind die Bedürfnisse der weltlichen Kreise erfüllt. Nun bildet sich allmählich eine mit der weiteren sozialen Entwicklung zusammenhängende Form aus. Der Minnesang wurde von zwei Liebenden gesungen oder an den Höfen von der Königin mit dem Refrain des Gefolges. Die Kultur erfaßt nunmehr das städtische Bürgertum und das geistige Leben spielt sich auch in den Häusern des Kaufmanns oder des Handwerkers ab. Uns sind viele Bilder erhalten, die uns die Musikpflege jener Zeit im Hause wiedergeben. Man sitzt um den Tisch und musiziert nach getaner Arbeit gemeinsam. Das künstlerische Ergebnis dieser Praxis ist das mehrstimmige Lied; es mag nun in allen Stimmen gesungen oder zum Teil von Instrumenten gespielt worden sein. Daß die Kirche schließlich den gleichen Stil annimmt, liegt nicht an inneren Gründen, sondern augenscheinlich imitiert sie den weltlichen Brauch, nachdem er einmal ästhetisch anerkannt war.

Die große Wandlung zum monodischen Stil scheint mir weniger aus sozialen Bedingungen hervorgegangen zu sein — betont doch die reformierte Kirche in ihrer Liturgie ebenso den Gemeindechor, wie den Sologesang. In den Passionen und Kantaten bringt sie dem alten Brauch entsprechend Chöre, und dem neuen Geschmack huldigend Arien. Die Gründe für die Neuerung liegen vielmehr auf einem Gebiet, das wir zuletzt behandeln wollen, in der gesamten anderen geistigen Struktur. Oper und Oratorium sind die großen Formen, in denen der neue Gesang zuerst zur Anwendung kommt. Und getragen wurde diese Bewegung zuerst nicht von neuen

sozialen Schichten, sondern sie ist entstanden unter einschneidender Beteiligung der italienischen Stadtfürsten mit ihren Festlichkeiten und der bestehenden geistlichen Kongregationen. Doch wirken diese hier nicht als soziale Schichten, sondern eben als Träger einer gewissen geistigen Strömung. Das gilt für die Entstehungszeit der neuen Formen; später vollzieht sich gerade in der Opernpraxis ein großer sozialer Wandel, die Entwicklung von der Hof- und Hausmusik, die von Solisten zum Genuß weniger Auserlesener ausgeführt wurde, zu den öffentlichen Opernhäusern, zum öffentlichen Chororatorium. Die Musikpflege wird dann von den Fürsten an die Allgemeinheit weitergegeben. In den alten Bräuchen, wie in den neuen Institutionen dokumentiert sich ein starkes Gemeinsamkeitsgefühl. Es ist ein ebenso gutes Zeugnis für gemeinsame Kultur, wenn in allen Häusern die gleichen Lieder gesungen werden, als wenn man nun ein und dasselbe Werk vereint nnd für vereinte Hörer vorträgt, und doch ist die Gemeinsamkeit in beiden Fällen anders geartet. Am spätesten ist diese Umstellung auf instrumentalem Gebiet erfolgt. Noch Haydn und Mozart schrieben für höfische Kammerorchester, und es bedurfte erst der großen sozialen Erschütterung der französischen Revolution, um zu öffentlichen Sinfoniekonzerten unter Beethoven zu führen[1]. Diese Wandlung blieb nicht nur technisch äußerlich; die Beethovensche Sinfonie wird formal eine andere als die Mozartsche. Sie ist mit ihrer Chorform und ihren großen Dimensionen bis heute das Vorbild für die Nachfolger geblieben. Die großen Massen der großen Städte erfordern die großen Opernbetriebe, diese allein sind fähig den Musikdurst der Menge zu befriedigen. Für die großen Säle sind auch große Kunstformen und zahlreiche Mitwirkende nötig. Wissen wir doch alle, wie unmöglich in einem großen Konzertsaal ein Kammermusikwerk oder der Vortrag eines Schubertliedes anzuhören ist, und daß auf der anderen Seite neben Kirche, Theater und politischen Versammlungen heute gerade die großen Opern und noch mehr die großen Sinfoniekonzerte die Möglichkeit enthalten, hunderte sonst geistig zersprengter Menschen in einem gemeinsamen Gefühl zu binden.

Die Beziehungen zwischen den sozialen Schichten, deren künstlerischen Bedürfnissen und den dazugehörigen Musikformen sind also mannigfaltig, ihr Zusammenhang und ihre Abhängigkeit leicht verständlich. Man brauchte die Musik jeweils zu bestimmten Zwecken, und modelte sie dementsprechend um. Aber diese Forderungen beziehen sich vorwiegend auf die musikalische Form als Ganzes, weniger auf die innere Struktur. Auf diese hat nun unzweifelhaft die nationale Unterscheidung bedeutenden Einfluß gehabt. Es ist mir ganz sicher, daß im Rhythmus und in der tonalen Grundlage unter anderem gewisse nationale Eigentümlichkeiten zur Geltung kommen. Ob sich diese Eigenheiten systematisch festlegen lassen, ob sie mit der ganzen unterschiedlichen geistigen und logischen Denkweise der Rassen zusammenhängen, wie es Weber vermutet? Mir scheint es immerhin möglich. Uns soll hier genügen, die Tatsache festzustellen, daß trotz aller Gemeinsamkeit und Internationalität der musikalischen Sprache nationale Merkmale vorhanden sind. Nicht nur, daß die Tonsysteme oft einer Rasse und ihrer Musik eigentümlich sind, auch in unserer abendländischen Musik gibt es Unterschiede innerhalb einer Rasse, etwa bei den italienischen und

[1] Auf diese Umstellung hat zum erstenmal Paul Bekker in seinem „Deutschen Musikleben" aufmerksam gemacht.

französischen Romanen, oder bei den russischen und polnischen Slawen[1]. Sicher hängen diese Verschiedenheiten zum Teil vom Aufbau der Landessprache ab. Jede Sprache hat ihre besonders bevorzugten Metren, ihre bevorzugten Rhythmen und Phrasierungen, die auf die Musik übergehen. Welche Gründe außerhalb der Sprache für den divergierenden Charakter maßgebend sind, ob die Verschiedenheit der die Menschen umgebenden Landschaft, ob die verschiedenen Festbräuche oder die an die jeweilige Bodenbeschaffenheit gebundenen Berufe, soll hier nicht bis zu Ende verfolgt werden. Wieso weisen die slawischen und die schwedischen Volksmelodien die gleiche melancholische Gleichförmigkeit auf? Die Rasse kann in diesem Fall nicht entscheidend sein, ist es die Weite und Ebene der Landschaft? Wir sehen, es gibt auch einen Nationalstil der Musik, nur ist der Begriff vorerst noch ganz vage. Es lohnte sich wohl die Untersuchung der Frage, ob die Rasse, das Land oder die damit zusammenhängenden Berufe entscheidend sind, oder ob noch weitere Faktoren mitwirken? Hier sollte nur festgestellt werden, daß es einen National- oder Lokalstil gibt, und daß er sich in der inneren formalen Struktur der Musik wiederspiegelt.

Soziale und nationale, temporäre und lokale Gründe und Bedingungen sind also von Einfluß auf den Stil einer Musikepoche. Ganz im Skizzenhaften haben wir auf die Zusammenhänge hingewiesen. Wie diese Faktoren verhältnismäßig konkret und äußere sind, so scheinen es auch ihre Einwirkungen auf die Kunst zu sein.

Wir kommen nun zu dem letzten Faktor, den wir als stilbildend für die Musik bezeichnet haben, zu dem religiös-ethischen Moment. War die soziale Einstellung für die äußere Form Bedingung gewesen, so wirkte der nationale Einschlag mehr auf die innere Struktur, wie Harmonie und Rhythmus ein. Die bedeutenden religiös-ethischen Strömungen scheinen sich mir nun im Geist, im eigentlichen Kern der Musik widerzuspiegeln. Nicht, daß wir hier etwa trennen wollten zwischen Geist und Form; nur das, was wir bisher als Merkmale eines Stils bezeichnet hatten, war mehr durch die Auswirkungen einer besonderen kulturellen-zeitlichen oder -örtlichen Einstellung hervorgerufen; und die Frage ist nun, ob diese Strömungen selbst nicht direkt oder mittelbar das Ausschlaggebende für die Gestaltung des Stils gewesen sind. Ich glaube deshalb an den einschneidenden Einfluß dieses Faktors, weil die Musik eine expressionistische, eine Ichkunst ist, und vielleicht mehr, aber mindestens ebenso von der inneren Einstellung eines Menschen, wie von der äußeren Umgebung geformt wird. Außerdem glaube ich, daß es in einer Kunst Epochen gibt, die sich nicht nur dadurch unterscheiden, daß sie etwa dasselbe Objekt ganz verschieden darstellen, sondern schon dadurch, daß sie aus dem Chaos der Natur oder anderer Gegebenheiten ganz andere Objekte auswählen[2]. Die Angehörigen solcher Epochen werden eine ganz andere Einstellung gegenüber der Welt haben, ganz andere Ideale, andere Vorbilder, die Welt unter einem ganz anderen Wert betrachten. Wie Wölfflin nachgewiesen hat, wechseln z. B. in der Kunst Epochen, in denen man Wert auf die Form legt, ab mit Epochen, in denen man die Form derart beherrscht, daß man mit ihr spielt, sie unterschätzt, um sie schließlich zu vernachlässigen. Für diesen Unterschied

[1] Eindrucksvoll wird dieser Unterschied in Mussorgskys Oper „Boris Godunov" zur Schilderung der beiden politischen Mächte verwendet.

[2] H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Einleitung.

hat Wölfflin die Bezeichnungen Klassik und Barock geprägt, Bezeichnungen, die so weit gedacht sind, daß sie für alle Künste gelten können. Nach Wölfflin[1] gehen diese Wandlungen doch zuletzt auf die kulturellen Umstellungen der Generationen zurück, und auch für uns besteht nun die Frage, ob derartige fundamentale Gegensätze in der Musik mit den großen geistigen Strömungen zusammenhängen. Erinnern wir uns noch einmal an die Epochen, die wir mit der rein theoretischen Methode gefunden haben, so waren es die gregorianische bis etwa 1100, die polyphone bis etwa 1600 und die harmonische von 1600 bis heute.

Das ganze frühere Mittelalter ist beherrscht von der Kirche. Die Geistlichkeit ist der Hort des Kulturgutes; die Musik ist also liturgisch, geistlich. Sie besteht aus Psalmen, Hymnen und Allelujajubilen, wie ein jeder sie begeistert seinem Gotte darbringen kann. Mag es sich hier auch um älteres Kulturgut handeln — die Gregorianik stammt ja aus dem Orient — auch dort hatten die Psalmen die gleiche geistige Aufgabe. Daß sie auch im Mittelalter Gott dargebrachte Lobgesänge sein sollten, wissen wir aus den Äußerungen Augustins und der späteren Kirchenväter[2].

Aber ebenso wie diese gefühlsmäßige Hingabe aus dem Orient überkommen ist, so erhalten wir im 4. Jahrhundert auch ein ganz entgegengesetztes rationales Prinzip von dort — den periodischen Melodiebau — das erste objektive Kriterium in der Musik. Es ist einer der merkwürdigsten historischen Widersprüche, daß der Orient auch in der Musik die rationalen Kenntnisse im einzelnen besitzt, sie aber nicht zu einem Ganzen zusammenzuschließen weiß. Aber auch das ursprünglich unrationale, subjektive Tonmaterial wird im Okzident umgemodelt. Das Christentum selber wandelt sich von einer gefühlsmäßigen Überzeugung zu einer in Dogmen festgelegten Organisation. Äußerlich und innerlich vollzieht sich dieser Wandel, auch der Geist des Christentums wurde völlig umgestaltet. Es ist — wie Dostojewskis Großinquisitor ausführt — die Umstellung auf den Machtstandpunkt. Man will herrschen und braucht hierfür eine konkrete Organisation. Das Endergebnis der geistigen und der musikalischen Entwicklung ist dasselbe, in beiden Fällen der Wandel vom Gefühlsmäßigen zum Bewußten und Geformten; nur, während die Kirche um 1000 ihren Standpunkt schon festgelegt hat, fängt für die Musik erst hier die Bewegung zur Rationalisierung, zur Polyphonie an. Bei diesem anscheinenden Unterschied ist aber zweierlei zu bedenken. Erstens bedeutet Gregor VII. zwar einen bedeutenden Abschnitt auf diesem Wege; abgeschlossen ist diese Epoche jedoch erst viel später, zur Zeit der Reformation. Zweitens sind wir heute noch ganz ungenügend über die interne Entwicklung der Gregorianik unterrichtet. Gerade über die Perioden im frühesten Mittelalter fehlen eingehende stilistische Untersuchungen nach der Art der ersten Methode. Wir sind heute ohne weitere Angaben nicht fähig, zu sagen, diese gregorianische Melodie stammt aus dem dritten, jene aus dem sechsten Jahrhundert. Alles Hineininterpretieren bleibt also vage Vermutung, und wir stehen vollkommen ungerüstet vor der Aufgabe, die Melodien der ersten Jahrhunderte stilkritisch zu betrachten. Wir können daher nicht nachweisen, seit wann die Vorarbeiten zur Rationalisierung der Musik begonnen haben (außer der Einführung des ambrosianischen Gesanges).

[1] Wölfflin trägt trotz seiner ausgesprochen formalen Methode, doch dem kulturellen Untergrund der Kunst Rechnung.

[2] Vgl. H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters.

Zwei außermusikalische geistig-kulturelle Neubildungen fallen in diese Zeit, das Entstehen der abendländischen Bürgerschaft und die Aufnahme der Nationalsprachen als Kultur- und Kunstmittel. Zwar steht die ganze abendländische Menschheit noch unter der einigenden „katholischen" Weltanschauung; aber neben der Kirche gibt es jetzt auch eine weltliche Kultur. Neben der kirchlichen gibt es auch weltliche, städtische und ständische Organisationen. Bisher hatte man dem vom Orient überkommenen Ideal gehuldigt. Der einzelne ging unter in der Gemeinschaft, verlor die eigne Individualität, stand seinem Gott und seiner Kunst gefühlsmäßig (einfühlend) gegenüber. Nunmehr hat er das Organisieren gelernt, nicht als ob der Orient keine Organisationen gekannt hätte, aber der Okzidentale ist viel stärker gezwungen, alles, auch das Religiöse und Ästhetische, vom rationalen Gesichtspunkt aus zu betrachten — die Verbindung der Vernunft mit allen Außen- und Innenerlebnissen ist dem Menschen ermöglicht. Er ist aus dem passiven, orientalischen Welterleben zum aktiven übergetreten. Er will nun die Welt aktiv erfassen und in der Kunst bedeutet das Formen[1]. Mag die mehrstimmige Musik auch von Gegenden gekommen sein, die dem katholischen Kulturzentrum fern lagen — die Frage nach der Herkunft der Mehrstimmigkeit ist ja noch nicht gelöst —; jedenfalls ist der Mensch nun fähig geworden, rationale Musik zu treiben, oder die organisierte Musik der Polyphonie.

Früher war der Gesang Wirklichkeit gewesen, Betonung des realen Seelenvorganges, der künstlerische Selbstzweck war ja in der Gregorianik verpönt. Diese Naturhaftigkeit, die Realität des Gesanges ist ein Ideal, das sich in wiederholten Renaissancen bis hinauf zu Richard Wagner in der Musik vertreten findet. Mit dem Dualismus, den der okzidentale Mensch in das Weltbild hineinträgt, verliert die Kunst an Realitätswert. Sie soll gar nicht mehr da „sein", sondern sie ist nur ein Abbild, Schein, Spiel oder wie man es bezeichnen will, Produkt aus Realität und Subjekt. — So kann man auch die ablehnende Haltung der kirchlichen Kreise gegen die neue Kunstform erklären. — Die Musik arbeitet nun mit antinaturalistischen und formalen Mitteln; sie macht aus der die Sprache unterstützenden Rezitation, eine polyphone Kunst, die die Sprache direkt vernichtet (Motette, Hochetus), die dafür aber in ihrem antinaturalistischem Bestreben eine neue musikalische Diktion, eben die Polyphonie, ausbildet. Ist hier die Wandlung auch nicht auf Kosten neuer religiöser Strömungen zu setzen, so doch zurückzuführen auf eine tatsächlich völlig umgestaltete Welteinstellung, die sich in der ganzen Kultur kund gibt. Es sind die ersten Äußerungen der spezifisch abendländischen Kultur, des okzidentalen Menschen. Vom weltlichen bürgerlichen Leben her erfaßt sie auch die Kirche. Ich erinnere nur an die zahllosen Parodien, die aus weltlichen chansons geistliche Lieder machten; ferner daran, daß man unbekümmert Troubadourmelodien in geistlichen Spielen verwendete. So übernimmt auch im großen die Kirche in ihren Motetten, Messen, Passionen usw. die weltliche mehrstimmige Musik.

In der kirchlichen und weltlichen Musik herrscht also ein und derselbe Stil, und wir dürfen annehmen, daß diesem auch eine gemeinsame kulturelle Trägerschicht entspricht. Im Gegensatz zur übernationalen Geistlichkeit mit der lateinischen Weltsprache

[1] Selbstverständlich soll hier nicht behauptet werden, daß die orientalische Kunst keine „Formen" zustande gebracht hat. In der Musik ist aber die abendländische Entwicklung wohl doch auf eine stärkere Betonung der „objektivierten" Form zurückzuführen.

ist der Träger das entstehende städtische Bürgertum mit seiner praktischen, organisatorischen Lebenseinstellung. Ob er das Christentum in seiner rationalen Denkart gewandelt hat, oder ob das dogmatisierte Christentum ihn dazu geformt hat, soll hier unentschieden bleiben. Wir finden jetzt einen anderen Menschentyp vor mit anderen ethischen Idealen, mit einer anderen Musik, deren rationale Struktur wir mit den neuen Lebensprinzipien in Einklang zu bringen versucht haben.

Nach den vielen befruchtenden Einflüssen, die von Osten her in die abendländische Kultur Eingang gefunden hatten, erhielt der orientalische Zustrom eine entscheidende Bedeutung seit den Kreuzzügen. Man lernte andere gleichwertige Kulturen kennen. Durch die so gegebenen Vergleiche wurde der Glaube an die Einzigartigkeit der eignen Kultur, der eignen Religion erschüttert und die Bedeutung des Individuums steigt. In der Kunst der Gotik, der a cappella-Periode haben wir noch Schöpfungen eines Geistes der Gemeinsamkeit vor uns, große Formen des Objektivismus, ja sogar noch in den Bauten der Renaissance. Seit dem vierzehnten Jahrhundert aber wird im geistigen Leben die Bedeutung des Individuums betont, die Kunst, die Musik werden erst am Ende des fünfzehnten davon ergriffen. Oder genauer — dann ist die Entwicklung der Kunst zum Individuellem vollendet. In der Musik haben wir bereits in der ersten sogenannten Florentiner Renaissanceepoche Abkehr vom mehrstimmigen zum einstimmigen Gesang mit Begleitung, aber, wenn hier eine neue Form gewollt wird, bleibt die Ausführung des Prinzips noch im rein äußerlichen. Der Stil ist noch polyphon, aber unter den äußeren Forderungen wandelt er allmählich seine inneren Gesetze vom polyphonem zum harmonischen Satz. Daß hier nur die innere Verfassung des Renaissance- oder Barockmenschen für die Stilbildung maßgebend ist, nicht die äußere Zweckmäßigkeit, beweist gerade die Betonung des einzelnen, der Individualität — des Sologesangs, die Hervorhebung einer Stimme vor der anderen — im Gegensatz zu den äußeren Anlässen, die oft der Menge galten, wie bei den Hoffesten und Aufführungen in großen Opernhäusern. Die Chor-Oper scheint beiden Forderungen, dem inneren und der äußeren entsprechen zu wollen, ebenso das Chororatorium. Die augenscheinlichste Verquickung von beiden Stilen in eine Form bietet der protestantische Choral. Er ist Gemeindegesang im alten Sinne, und gibt der Oberstimme das Übergewicht, das der neue Stil verlangt. So bedeutend der Protestantismus als geistige Bewegung ist, im innersten verstärkt er nur die Weltauffassung, die von der Renaissance begonnen worden war, die Erkenntnis, daß das Ich neben der Welt, neben Gott eine Rolle spielt. Diese Anschauung, die sich in gewissem Maße — wie ich glaube — in der Monodie wiederspiegelt, ergreift natürlich auch die Ethik der katholischen Kirche und ebenso die Ästhetik. Die protestantische Liturgik bildete zwar neue Formen aus, wie z. B. die Kantate. Aber hat es auf den Stil der Musik irgendwelchen Einfluß gehabt, daß so und so viele Tausende von Kantaten geschrieben worden sind? Einfluß dagegen hatte der dreißigjährige Krieg mit seiner Schwere und Verzweiflung. Und doch muß man sich hüten, diesen Geist gleichmäßig in allen Kompositionen der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in ganz Deutschland wiederzufinden. Die Art der norddeutschen Schule atmet denselben Geist in viel stärkerem Maße als die Kompositionen der süddeutschen Meister. Hier treten eben die Lokalstile stark in den Vordergrund. Auch in einer Persönlichkeit wie Bach fließen viele Stile zusammen, daher erklärt sich auch die Schwierigkeit, ihn äußerlich

einem einzigen einzuordnen. Sehen wir jedoch sein Wirken auf dem Hintergrund der damaligen Kultur, so wird es leicht verständlich. Besonders die um 1700 entstehende pietistische Richtung, die in der niederdrückenden Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege einen Trost in der Abkehr vom Diesseits suchte, kommt in vielen seiner Arien zum Ausdruck. Hier sehen wir die Form des Individualismus, die Arie, dem religiösem Innenerleben dienstbar gemacht. Diese neue geistige Strömung ist hier verbunden mit der alten bürgerlichen Tradition, die der Familie Bach beinahe wie einer Zunft eigen war. Entsprechend dieser Vereinigung zweier Kulturen finden wir ja auch gerade in der Musik Bachs das Zusammenfließen zweier Stile, des polyphonen mit dem monodischen, des alten mit dem modernen.

Verfolgen wir noch kurz die Entwicklung bis zu Ende. Neue geistige Strömungen treten auf in Frankreich zur Zeit der Aufklärung. Wie die Ideale dieser Philosophen in der Kunst eines Gluck verkörpert worden sind, das lese man in der erschöpfenden Studie von Goldschmidt[1] nach. — Beschlossen wurde diese Bewegung von der französischen Revolution, und wie diese große ethische Erschütterung auf alle Gebiete, und auch auf die Musik befruchtend gewirkt hat, das erkennt man an einem Künstler wie Beethoven. Vergleicht man seine Frühwerke und sein Herkommen von Neefe mit den Schöpfungen seines Alters, so taucht immerhin die Möglichkeit auf, daß Beethoven vielleicht nur eines der großen Talente geblieben wäre, ohne das innere Nacherleben der Revolution, ohne das Erfassen der religiösen Ideen, die in ihr enthalten sind, und als deren Träger und Verkünder sich Beethoven gefühlt und mehrfach bezeichnet hat. Daß Beethoven mit seinen letzten Werken schließlich weit über seine Zeit hinausgegangen ist, und bis in unsere Epoche hineinreicht, steht damit nicht im Widerspruch. An der Einstellung Beethovens kann man noch eine interessante Feststellung machen. — Die bildenden Künste zur Zeit der Revolution folgen dem Louis XVI-Stil, einer Abart des Rokoko und dem Empirestil, zwei Stilarten, deren Grundlagen diametral entgegengesetzt sind, ob wir Napoleon hier als ersten Modernen oder als letzten Großen des achtzehnten Jahrhunderts beurteilen, er ist Vertreter des klassizistischen Stils. Neben der Architektur versuchte er auch eine Empire-Malerei und -Musik (Lesueur) zu schaffen, aber vergeblich. Die ihm kongeniale Musik finden wir bei Beethoven.

Die späteren ethischen und geistigen Bewegungen haben nicht die Tragweite gehabt, daß wir ihre Einflüsse bis in die Musik hinein verspüren könnten, und über die Folgen, die der Weltkrieg auf sie ausüben wird, vermögen wir, die ihn miterlebt haben, nicht zu urteilen.

Dagegen wollen wir noch eine Strömung in der Musik aus ihren kulturellen Zusammenhängen heraus erklären. Ich meine die Bestrebungen, seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, unser Tonsystem zu ändern. Die Ursprünge der Bewegung sind zwar nicht rein ethisch oder geistig, gehen aber wohl doch über das Nationale und die Rassenfrage hinaus. Seit Chopin treten unzweifelhaft starke slawische Einflüsse auf, die zur Chromatik geführt haben, und heute kommen orientalische Züge zur Geltung, die sicher mit unserer ganzen Einstellung auf die asiatischen Religionen und Kulturen zusammenhängen. In unserm geistigen Leben spielen die ethischen

[1] H. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.

Ideale der morgenländischen Philosophien bereits eine Rolle, werden sie so stark werden, daß sie sich auch durch ihren Ethos in der Musik ausleben?

Wir sind am Schlusse unserer Ausführungen, die, wie der Leser wohl erkannt hat, keine definitive Lösung des Problems geben wollen, nur in einem Entwurf wollten wir auf die verschiedenen Möglichkeiten hierfür hinweisen. Ich habe dabei einige der zahlreichen Zusammenhänge von Musik und Kunst, von Kultur und Musik unter anderem aus der Fülle des Stoffes herausgegriffen, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu machen. Was ich hoffe, ist nur, daß ich nichts Wesentliches übersehen und nichts Nebensächliches als Hauptsache gewertet habe. Gehen wir noch einmal den Gang unserer Gedanken durch, so ist es folgender. Das Auftreten des Stilproblems ist ein Anzeichen dafür, daß man auch in der Musikgeschichte vom reinen Historismus zur Systematik überzugehen gedenkt. Wir müssen uns die Mittel zu einer Stilkritik aus der Musik selber holen, alle Übertragungen aus anderen Gebieten bleiben unzuverlässig. Die Kriterien, die wir aus der rein theoretischen Analyse für die einzelnen Perioden gefunden haben, dürfen dagegen nicht Selbstzweck bleiben, sondern sind mit den parallelen Erscheinungen der anderen Künste und der sonstigen Kultur in Einklang zu bringen. Man hüte sich jedoch vor Vergleichen, die zu sehr ins einzelne gehen, nur im großen, in der Richtung der Strömungen herrscht Parallelität, nicht Identität. Was sich aus solchen Gegenüberstellungen ergab war die Wechselwirkung der verschiedenen Faktoren aufeinander — einmal ist der eine, der frühere, der ausschlaggebende, einmal der andere. So ist es bei dem Vergleich der einzelnen Künste und auch bei der Gegenüberstellung der einzelnen Zweige der Musik, z. B. der kirchlichen und weltlichen beim Aufkommen der Mehrstimmigkeit oder bei dem Entstehen der Monodie. Diese Vergleiche mit den anderen Künsten sind jedoch nur eine Vorstufe für den Nachweis, daß sämtliche Künste gleichermaßen, daß alles Geistige einer Epoche aus einer bestimmten seelischen und geistigen Einstellung einer Generation entspringt, daß es die großen sozialen, nationalen und religiös-ethischen Erschütterungen sind, die die Kultur einer Zeit bilden, zugleich auch die Künste beeinflussen, und ihren „Stil" erzeugen. So glaube ich bei der Musik die verschiedenen geistigen Strömungen mit folgenden Gebieten in Verbindung bringen zu können: Die auf sozialen, d. h. gesellschaftlichen Forderungen gegründeten künstlerischen Institutionen bedingen die äußeren Formen (höfischer Kultur-Minnesang, protestantische Liturgik-Kantate). Die völkischen Unterschiede (Nation, Landschaft, Rasse u. a.) wirken auf die Struktur des Rhythmus, der Melodiebildung — also auf die innere Form. Die ethisch-religiösen Strömungen stellen das eigentlich grundlegende stilbildende Element dar. Sie sind der Geist der Musik, jene unfaßbare Größe, die sich in der Form, der äußeren und inneren Form wiederspiegelt, ohne mit ihr identisch zu sein — und die mit beiden vereint das ausmacht, was wir den Stil einer Epoche nennen.

Die Gesänge der hl. Hildegard

Von

Otto Ursprung, München

Die Erstlinge im Gottesgarten deutscher Mystik sind die Schriften der hl. Hildegard (gest. 1179), der „Meisterin" auf Rupertsberg (bei Bingen); und ihre Gesänge rauschen wie ein gewaltiges Präludium zu dem vielstimmigen Chor derer, welche in mystischem Schwunge den Höchsten preisen und seine Geheimnisse besingen. Sie ist nicht die einzige der komponierenden Frauen des 12. Jahrhunderts, aber die berühmteste unter ihnen; und ihre Gesänge sind in einer fast vollständigen Sammlung erhalten, in einem prachtvollen, noch aus dem 12. Jahrhundert stammenden Pergamentkodex, der heute auf der Bibliothek Wiesbaden verwahrt ist. Sie hatten Verbreitung gefunden, soweit wir aus den erhaltenen Handschriften noch feststellen können, nach dem heutigen Belgien und Brabant (das ist in der alten politischen Gebietsbezeichnung das deutsche Niederlothringen, in der früheren kirchlichen Einteilung die Kirchenprovinz Köln). Und heute noch, vielmehr heute wieder, erklingen einige derselben als künstlerisches Vermächtnis ihrer benediktinischen Ordensgenossin in den klösterlichen Hallen ihrer rheinischen Heimat[1].

Neuere Choralforscher haben mehrmals ihre Aufmerksamkeit auf sie gerichtet, zuerst deutsche, dann französische. Bislang die letzte Arbeit war die von J. Gmelch[2], der die Gesänge in guter phototypischer Wiedergabe nach dem Wiesbadener Kodex und mit kurz orientierender Einleitung hiezu einer breiteren Öffentlichkeit zugängig gemacht hat. Und nun kommt die längst ersehnte (und wie wir wohl gestehen dürfen, auch von uns vorgehabte) stilkritische Untersuchung von Bronarski[3]. Sie ist hervorgegangen aus der Schule P. Wagners in Freiburg (Schweiz). Als dieser als erster Musikwissenschaftler die höchste akademische Dignität eines Rector magnificus

---

[1] Den Musikhistoriker dürfte wohl interessieren, was die Frauenabtei St. Hildegard bei Eibingen a. Rh. über eine jetzige Verwendung Hildegardischer Gesänge in dankenswerter Weise mitteilt. Dom Pothier bzw. Abbé Lhoumeau (s. Bronarski, S. 58 und Revue du chant grégorien, Grenoble, VII u. XVII, 1898 u. 1909) hat aus ihnen ein Meßordinarium zusammengestellt, welches anscheinend in einigen französischen Klöstern zum Gottesdienst vorgetragen wird, nämlich Kyrie (Nr. 52), Gloria mit Melodie von O magne pater (Nr. 2), Sanctus mit Benedictus und Agnus mit Melodie von Ave Maria (Nr. 17), diese also mit unterlegtem liturgischen Text. In der Frauenabtei St. Hildegard, wo sämtliche Hildegardischen Gesänge von einer der Chorfrauen in moderne Choralnotation übertragen vorliegen, singen sie „im engsten Kreise der klösterlichen Familie häufiger eines der Cantica, z. B. die symphonia virginum oder ein Lied zur lieben Gottesmutter. Der schon lange gehegte Plan, auch den Ordo virtutum einmal zur Aufführung zu bringen, kam bis jetzt noch nicht zur Verwirklichung. Einigemale sind beim sakramentalen Segen die eine oder andere Sequenz zum Vortrag gekommen". Was dann das Antwortschreiben noch an Angaben enthält, das läßt uns im Geiste an den Rhein in die Abtei St. Hildegard versetzen, und an unserm Auge zieht ein anmutiges Bild klösterlicher Idylle vorüber: Am Hildegardentag (17. Sept.) nach der Vesper bewegen sich Äbtissin und Frauenkonvent in feierlicher Prozession mit den Reliquien der Heiligen durch die inneren Kreuzgänge; dazu ertönt der Gesang der Sequenz O virga ac diadema, jenes Lieblingslied, das einst auch St. Hildegard, durch die klösterlichen Räume schreitend, so gern sang. Und drunten im Tal, in Eibingen, hält auch die Dorfpfarre ihre Festprozession; bekränzte Jungfrauen, nur sie, greifen denselben Lob- und Triumphgesang auf: „O virga ac diadema".

[2] Jos. Gmelch, Die Kompositionen der hl. Hildegard (mit 32 Lichtdrucktafeln). L. Schwann, Düsseldorf [1913]. Gerade die stilkritischen Bemerkungen sind am wenigsten gelungen, besonders gehen die ästhetischen Werturteile daneben.

[3] Ludw. Bronarski, Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters; Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. (IX. Heft der Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg [Schweiz], herausgeg. von Prof. Dr. P. Wagner.) 8°, 111 S., 6 Tafeln Notenbeispiele.

bekleidete, bescherte ihm ein Schüler diese Dissertation, welche zu den besten Freiburger musikwissenschaftlichen Arbeiten zählt.

Auf einem doppelten Wege der Untersuchungen wird der Eigenart der Hildegardischen Gesänge nachgegangen, zunächst auf Grund einer Zusammenstellung derselben nach Gattungen, um ihre formalen Eigentümlichkeiten festzustellen. Die gregorianischen Melodien sind dabei das Maß aller Dinge. In den Hildegardischen Antiphonen und Responsorien, Sequenzen und Hymnen nun laufen Stilmischung, Auflösung der Formen, Vermischung von verschiedenen Formen durcheinander. So z. B. sind die Antiphonen reich neumiert, ja pompös und überladen und stehen damit in starkem Gegensatz zur Einfachheit der gregorianischen Offiziumsantiphonen. Außerordentlich lange Melismen, ein bisweilen bis an die Grenze des Ausführbaren gehender Tonumfang sind überhaupt ein hervorstechendes Charakteristikum der Hildegardischen Gesänge. Kurz, diese sind so recht Erzeugnisse einer Zeit, welche nicht mehr in rein gregorianischem Sinne schöpferisch tätig ist oder, wie z. B. Stephan von Lüttich, die gregorianischen Kompositionsgesetze zum Teil schematisch handhabt. In einem zweiten Abschnitt werden die Gesänge, nach Tonarten geordnet, auf die ihnen zu Grunde liegende melodische Kompositionstechnik untersucht. Hier erschließen sich Eigenheiten hinsichtlich der Tonalität und der Motivik. Die Tonalität, welche der Komponistin im Ohre klingt, ist grundverschieden von der gregorianischen; alle Melodien stehen unter der klar hervortretenden Herrschaft von Finalis und Oberquinte, modern ausgedrückt von Tonika und Dominante; eine Unterscheidung von authentischem und plagalem Tonus hätte hier keinen Sinn mehr. „In jeder Tonart gibt es eine verhältnismäßig geringe Zahl von Motiven, welche das Material für alle Lieder derselben Tonart abgeben. Sie treten aber in den mannigfachsten Kombinationen auf, gehen verschiedene Verbindungen und Verschmelzungen ein, weisen sehr zahlreiche Veränderungen, Varianten, Verkürzungen, Erweiterungen usw. auf" (S. 48). Jedes Motiv hat seine besondere Funktion; das eine hat eine kolorierend umschreibende, das andere eine zieltonige Tendenz. Das motivische Material ist aber nicht ausschließlich Hildegardens Eigentum; dafür ist mehrmals die Verwandschaft mit Gottschalk von Limburg oder Julian von Speier zu groß. Bei Hildegardens motivischer Arbeit und Variationskunst kommen nun Melodien zustande, die „nicht aus ausgewachsenen musikalischen Linien, aus weit und zielbewußt gesponnenen melodischen Bögen bestehen, sondern aus kurzen Abschnitten, kleinen musikalischen Phrasen sich zusammensetzen, die aneinander gereiht werden" (S. 48). Bei aller Redseligkeit doch nur eine kurzatmige Sache! Eine merkwürdige Kompositionstechnik! „Das ist kein echt künstlerisches Schaffen, welches der freien Phantasie, dem Bedürfnis nach Ausdruck und dem musikalischen Empfinden entspringt, sondern es ist eine „Compositio" in der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes, das ist Flickwerk, Centoarbeit, Mosaik, eine Kunst der Kombination" (S. 66).

Außer der Reihe steht, wenigstens der Form nach, der Ordo virtutum, ein dramatisches Stück. Wie sollen wir ihn in die Geschichte der dramatischen Dichtung organisch einreihen? Als Moralität, wie Verf. meint (S. 39), würde er auf ein paar Jahrhunderte hinaus ganz isoliert dastehen. Wir möchten ihn vielmehr ein Mysterienspiel nennen, das aber durch den der hl. Hildegard eigenen visionär-doktrinären Grundzug ein absonderliches Aussehen erhält, die ringende Seele in genere darstellt und hierin geradezu als Gegenstück zu dem die typische biblische Figur behandelnden „Spiel von der lustigen Magdalena" (viertes Erlauer Spiel) erscheint. Die Melodien aber haben mit Hildegards liturgischen Gesängen viele Züge gemein. Es gelingen verschiedene Einzelheiten, namentlich auch eine würdige Steigerung im Schlußgesang. Aber gerade das, was den Melodien dramatische Ausdruckskraft geben würde und woran der alte Choral zum wenigsten nicht arm ist, bleibt ihnen verwehrt; dramatisches Blut rollte nicht in Hildegardens Adern.

Die Arbeit von Bronarski hat Methode und fördert Resultate[1]. Gerade darum hätte er

[1] Wir geben hier nur die wichtigsten Ergebnisse wieder, welche für unsere folgenden Ausführungen von Belang sind. Verf. spricht stets von „Liedern"; diese Terminologie ist nicht glücklich,

den Faden nicht vorzeitig abreißen und der interessantesten und ergiebigsten Folgerungen sich nicht begeben dürfen. Es hätte ihn vielmehr drängen müssen, bereits in dieser Arbeit (s. S. 15) auch die in Hildegardens Schriften eingestreuten Bemerkungen über Musik mit den Gesängen in Verbindung zu bringen, ihre musikalische Eigenart einzureihen in den Gesamtcharakter der Heiligen, noch schärfer bis zur künstlerischen Psyche der Komponistin vorzudringen, überhaupt ihre künstlerische Persönlichkeit aus dem Gesamtbild ihrer Umwelt zu erfassen. Oder hat Hildegard durch ihre Kompositionen nicht auch ihr Innenleben aufgeschlossen? Hat sie für ihre Zeit nicht auch etwas Besonderes zu sagen? Wir versuchen hierüber nur eine knappe Skizze!

In dem Schreiben an die Mainzer Prälaten redet Hildegard neben dem Kirchengesang auch von Instrumentalmusik und zwar in solch unmittelbarer Verbindung, daß offensichtlich ihr ständig instrumentale Begleitung zur Stütze des Gesangs vorgeschwebt haben muß. Im Liber vitae meritorum erzählt sie, daß sie „niemals eine Neume oder irgendwelchen Gesang erlernt hatte", d. h. außer der einfacheren kirchlichen Gebrauchsmusik in Kunstmusik und Musiklehre nicht systematisch unterrichtet war. Dort berichtet sie ferner aus der sog. zweiten Periode ihrer schriftstellerischen Tätigkeit (1150—58), daß ihr „das wahre Gesicht [Gottes] ... simphoniam armonie celestium revelationum ... ad explanandum ostenderat". Die Gesänge sind also bald nach Gründung von Rupertsberg (1147/48 oder 1149/50) und in unmittelbarem Zusammenhang mit der Organisation ihrer jungen klösterlichen Gemeinde, ferner in einem verhältnismäßig eng begrenzten Zeitraum entstanden; sie hielt dieselben für höhere Eingebung. Ähnlich im letzten Gesicht des Buches Scivias: Hildegard sieht „eine überaus helle Luft" und „hört in ihr in wunderbarer Weise verschiedene Art von Musik". Wiederum in ihrem Briefe an den Papst Anastasius: Gott habe sie so berührt, „daß sie eine mannigfaltige, aber in sich zusammenstimmende Melodie (multimodam sed sibi consonantem melodiam) ertönen

---

da wir ja unter diesem Ausdruck einen ganz bestimmten Formbegriff verstehen, welcher aber auf die Hildegardischen Musikstücke nicht anwendbar ist, und Hildegardens Zeit reichlich „Lieder" kannte. Darum gebrauchen wir oben die generelle Bezeichnung Gesänge.

Das „Gebetbuch der hl. Hildegard" (Staatsbibl. München, Cod. lat. 935, Cim. XII/XIII s., aus dem Mittelrhein stammend [laut Katalog], mit herzoglichem Exlibris vom Jahre 1618) enthält auf fol. 25 einen Versus allelujaticus „Tres sunt qui testimonium". Die Neumen sind intervallmäßig ohne Notenlinie und Schlüsselbuchstaben geschrieben (vgl. P. Wagner, Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte, AfM I, bes. 531 ff.). Das Neuma über der Silbe [Al]le[luia] setzt sich aus Motiven zusammen, wie sie Bronarski auf Tafel I (Motive der Lieder mit der Finalis c) wiedergibt und spinnt sich auf mehr als dreißig Töne fort; es wird auf [Alle]luia sofort wiederholt und zum Versus (1. Joh. 5, 7) unter Mißachtung der logischen Zäsur noch dreimal ganz und zweimal in Bruchstücken (Anfang und Schluß des Gesamtneuma) gebracht. (Vgl. Bronarski, a. a. O. S. 99; die Übertragung der Kyrie-Melodie Nr. 52 auf das Responsorium O lucidissima ist also nicht vereinzeltes Beispiel.) Dieser Versus alleluiaticus bietet darum in Fragen der Neumenschreibung und der Textunterlegung besonderes Interesse. Zwei so gewaltig verschiedene Entwicklungsstufen der Neumenschreibung liegen zeitlich und örtlich unmittelbar nebeneinander. Schade also, daß Verf. sich nur auf die Melodien des Wiesbadener Hildegardkodex beschränkt und nicht sämtliche Hildegard-Melodien herangezogen hat; in die Schweiz wären doch gewiß auch aus nichtdeutschen Bibliotheken Abschriften und Photographien geliefert worden.

P. Wagner, l. c. S. 533, wirft die Frage auf, wieso man von der eindeutigen intervallmäßigen Neumenschreibung zur unklaren wagrechten Neumierung (typisch vertreten in St. Gallen) kam, und stellt sich „auf dem Wege der Neumen von Rom in die anderen Kirchen Sänger vor, die aus nicht genügender eigener Kenntnis des Gesangschatzes bei der großen Zahl von Singweisen oder aus anderen Gründen versagten und die Abstände der Zeichen und ihrer Teile nicht genau beachteten". Wir möchten unter Exemplifizierung auf St. Gallen etwas anderer Meinung sein. Hier beherrschten die Mönche die Choralmelodien mit geradezu unfehlbarer Sicherheit und waren in ihnen derartig gedrillt, daß sie glaubten auf den durch die Zeichenabstände gegebenen Anhalt verzichten zu können und die Neumen in geradliniger Schönschrift notierten. Die darin sich verratende Überkultur in choralen Dingen bedeutet aber bereits das Vorspiel zur Verfallzeit des Chorals.

ließ". Sollen sich diese letzteren Worte nicht zugleich auf instrumentale Begleitung oder gar auch auf mehrstimmige Musik beziehen?[1]

Der Mangel an systematischer Durchbildung und der „visionäre" Grundzug in Hildegards Wesen sind es also hauptsächlich, welche in den Gesängen die formale Stilmischung usw. veranlaßt haben. Die ungepflegte musikalische Erfindungsgabe sowohl wie die zeitlich benachbarte Entstehung der Gesänge haben es vor allem verursacht, daß die musikalischen Motive verhältnismäßig wenig sind und diese wenigen wieder untereinander verwandt, zu gleichartig geraten sind. Die Hildegarden innerlich vorschwebende instrumentale Begleitung und besonders ihr visionäres, überschwengliches Wesen sind es, welche die Melodien mit dem für eine normale Menschenstimme übergroßen Tonumfang ausgestattet haben. Mehrere Dinge sind es also, welche da zusammenfließen und den eigentümlichen musikalischen Stil geschaffen haben. Wie eine Linse je nach ihrem Schliff die Lichtstrahlen zu einem Brennpunkte sammeln oder auch vielseitig zerstreuen kann, so erscheint dabei die Wirksamkeit der „revelationes" und Gesichte. Im überzeugten Bewußtsein einer höheren Eingebung nennt sie sich unter Anwendung eines patristischen Wortes „Zither des Hl. Geistes", deren Saite vom Geist des Herrn gerührt wird. Wie ihre Gedanken sich zu visionärem Flug erheben und sie dann in Worten schwelgt, so nimmt auch ihre Tonsprache, in den Elementen non excedens sed supponens naturam, einen gesteigerten, von augenblicklicher Begeisterung hingerissenen Ausdruck an, mag sie dabei auch über die Regeln der musikalischen Grammatik hinausgehen. Hier tut sich also eines der interessantesten Probleme auf, wo musikhistorische, ästhetische, psychologische — die Kirche ist in derlei Fragen sehr zurückhaltend — möglicherweise auch theologische Forschung sich berühren, wo ferner die Resultate der sachlich-inhaltlichen und der literarischen Prüfung zu Rate gezogen werden[2].

Und doch! So verwickelt und verknäuelt dieser Fragenkomplex erscheinen mag, eine gewisse Lösung findet sich, teilweise sogar auf rein musikhistorischem Wege. Ein tieferes Eindringen in Hildegardens literarische Werke hat bereits klar gelegt, daß so ziemlich alle Fragen, welche sie für „Offenbarungen" hält, zu ihrer Zeit alle denkenden Geister beschäftigten und ihre Kenntnisse nicht über das hinausgingen, was gelehrte Kreise ihrer Umgebung wußten; aber eine sprachliche Einkleidung gleich den biblischen Propheten, eine „übernatürliche Lichtstrahlung" rücken bei ihr auch das Bekannte und Alltägliche in eine neue, ungewohnte Beleuchtung. Auch bei der Seherin von Rupertsberg handelt es sich nur um bloße Beschreibungen mystischer Zustände und um Geisteserzeugnisse, die darum, weil sie von einer Heiligen stammen und als „Offenbarungen" betrachtet und benannt wurden, eine über das Verdienst hinausgehende Wertschätzung erfuhren[3]. Ähnlich ist es mit ihren Gesängen bestellt.

Hildegard steht mitten in einer drängenden Zeit. In das Gewoge von reichs- und kirchenpolitischen Streitfragen der Barbarossischen Ära, in theologische Erörterungen greift sie persönlich ein; den Streit zwischen Kaiser und Papst empfindet sie als „Bedrängnisse" in ganz prophetisch gemahnenden Gesichten. Die Führer der wissenschaftlichen Bewegung, welche das 12. Jahr-

[1] Die Zitate aus Hildegards Schriften nach Schmelzeis, Das Leben und Wirken der hl. Hildegard nach den Quellen dargestellt, Freiburg 1879.

[2] Baumgartner S. J., Gesch. der Weltliteratur IV 462 ist vom dichterischen Wert der Hildegardischen Texte wenig erbaut. Der intuitiv veranlagte Dichterphilologe Paul v. Winterfeld (Deutsche Dichter des latein. Mittelalters, München 1917, 1. Aufl. S. 418) spricht sich über die Sequenzen sehr günstig aus. Bronarski, a. a. O. S. 15 ff., stellt eine Anzahl äußerer Stilkriterien fest. — Zum Thema Offenbarung an die äußeren Sinne, speziell Offenbarung von Musik und Gesang siehe Hieron. Wilms, Das Beten der Mystikerinnen, dargestellt nach den Chroniken der Dominikanerinnenklöster usw., Leipzig 1916, S. 149 ff. Im Rahmen unseres Aufsatzes dürfte auch das II. Kap. dieses Buches, das Chorgebet, S. 24 ff., mit reichem Material über das Amt der Kantorissa interessieren.

[3] Joh. May, Die hl. Hildegard von Bingen. Ein Lebensbild. Kempten-München 1911. Arnold Rademacher, Das Seelenleben der Heiligen, 4. u. 5. Aufl. Paderborn 1923.

hundert durchzieht, machen sich immermehr frei von einem mechanischen Nachstudium der antiken Schriftsteller, suchen das Höhere und Göttliche auf neuen Wegen und mit neuen Methoden zu erreichen; was hiebei die Scholastik für das Erkennen ist, das ist die Mystik für Gemüt und Gefühl. Hildegard schließt sich vornehmlich der mystischen Richtung an. Was sie schreibt, ist reichlich mit Visionen durchsetzt, ohne indes einen doktrinären Zug auszuschließen; sogar ihre Selbstbiographie gestaltet sich zu einer Vision. Das 12. Jahrhundert kann sich kaum genug tun an religiöser dramatischer Darstellung. Auch Hildegard fühlt sich zu einem dramatischen Spiel gedrängt; aber ihr Ordo virtutum, an sich doch auf stark sinnenfällige Wirkung berechnet, sieht von konkreten Verhältnissen und typischen Gestalten ab, alles wird logisch abstrahiert und generalisiert. In mehr als einer Beziehung ist dasselbe Jahrhundert auf musikalischem Gebiet gährende Übergangszeit. Zwei Tonwelten stoßen nun in Hildegardens Gesängen aufeinander: die chorale Umwelt, in der sie groß geworden und der sie in kluger Beobachtung manche Charakteristika, allerdings mehr äußerer Art abgewinnt; aber die chorale schöpferische Kraft, weil in einer reprisitinierten Musiklehre verankert, neigt sich dem Ende zu; — und die Welt der Volksmusik, die sie auch gut und wohl von Kindesjahren an kennen gelernt und von der wohl später noch manche Welle in die klösterliche Zelle hineinbrandete; ihr gehört, weil aus dem sprudelnden Quell des täglichen Lebens und des zeitgenössischen Empfindens schöpfend, die Zukunft an. Nicht nur das oben berührte tonartliche Verhältnis, das vor allem in der Herrschaft von Tonika und Dominante ausgedrückt ist, sondern auch die Verwendung jenes charakteristischen Motivs, welches aus dem zerlegten Durakkord besteht (s. Beispiel S. 60) und im Spielmannslied, beim Mönch von Salzburg eine außerordentliche Rolle spielt[1], verraten bei Hildegard den Einfluß der Volksmusik. Und gerade ihre ungenaue Kenntnis der choralen Melodiegesetze und ihre ungepflegte Erfindungsgabe, welche sich eben an einfache melodische Ausdrucksformen anschließt, läßt sie unter anderem auch das beibehalten, was in der instrumentalen Kunst des Mittelalters[2] reichlich lebt und nun ihren (Hildegardens) geistlichen Gesängen eine eigenartige Faktur gibt, nämlich die motivische Arbeit, das Aneinanderreihen von Motiven, die kurzatmige Centoarbeit. Und halbtonlose Rundbogenmotive wie H D E G G E D H (Schreibung nach der alten choraltheoretischen Einteilung der Oktavengattungen, Motiv also nach oben gewölbt; s. Beispiel S. 108)[3], ferner das in die Kadenz eingefügte ♭ statt h (s. S. 60 und Motivtafel I, Beispiel 33)[4] erwecken allzusehr den Eindruck einer gewissen Absichtlichkeit, als wollte Hildegard eine Ähnlichkeit mit der Volksmusik vermeiden, als sollte durch ein Auftreten in choralem Gewande die profane Herkunft vergessen und vergeben sein. Gerade in den mannigfachen, in choraler Spiegelung erscheinenden volksmäßigen Elementen enthüllt sich ein hauptsächlichstes Charakteristikum der Hildegardischen Gesänge.

Mögen auch die Gesänge ästhetisch nicht ganz befriedigen[5], so liegt doch in ihrer ganzen Problemstellung für die musikhistorische Forschung ein besonderer Reiz. Sie sind ein frühester, groß angelegter Versuch, eine Synthese von Volksmusik und kirchlicher Kunstmusik durchzuführen,

[1] Siehe O. Ursprung, Vier Studien zur Gesch. des deutschen Liedes. II. Die Wiener-Mondseer Liederhandschrift und der Münch von Salzburg. AfM V (1922/23). Die Meinung Bronarskis, a. a. O. S. 60, Anm. 21, ist meines Erachtens hinfällig.

[2] Johannes Wolf, Die Tänze des Mittelalters, AfM I (1918/19), bes. S. 13. Über die anders geartete motivische Arbeit im Choral s. oben die Darstellung nach Bronarski und P. Wagner, Gregorianische Formenlehre, Leipzig 1921, S. 411 ff.

[3] Man vgl. dazu, wie solche Gebilde in den gregorianischen Melodien verlaufen, z. B. das für den zweiten Kirchenton typische Gradualneuma aus Feria IV. quatuor temporum Adventus (Graduale Romanum, Editio Ratisbonensis 1911, p. 9).

[4] Vgl. dazu die E-Tonalität „unter steter Anwendung des b molle" bei Gottschalk, Mönch von Limburg und Propst von Aachen, 11. Jahrh. (O. Drinkwelder, Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrh., Freib. Diss., Graz u. Wien 1913, S. 72 f.) Doch möchten wir uns der hier vertretenen Meinung, die Schlußbildung h—c sei noch als unvollkommen empfunden worden, nicht anschließen; vgl. dagegen O. Ursprung, a. a. O.

[5] Siehe die Analysen in Bronarskis wertvollem Buch.

den Zusammenklang von nationalen musikalischen Elementen mit der Tonsprache der übernationalen Weltkirche[1] zu einer — um Hildegardens Worte in einem neuen Sinn zu gebrauchen — neuartigen „multimoda sed sibi consonans melodia" abzustimmen. Die Seherin von Rupertsberg nähert sich dem Problem von dem Boden des gregorianischen Chorals, von den Bahnen des Musikalisch-Formalen aus; sie gelangt trotz aller-männlichen Kraft, die in ihrem Wesen steckt, nicht zu dessen restloser Lösung. Zur selben und unmittelbar folgenden Zeit wagen auch noch andere, nämlich die Minnesänger und die Schöpfer des deutschen Kirchenliedes, eine Verbindung dieser heterogenen Elemente, gehen aber von nationalen Gegebenheiten und vom Textlich-Inhaltlichen, vom Bereich der Schwesterkunst Poesie aus und meistern nun das musikalische Problem.

Bücherschau

Abert, Hermann. Mozarts Persönlichkeit. (Aus: Abert, W. A. Mozart. 5. Ausg.) 8°, III, 36 S. Mit 1 Bildnis. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.

Abert, Hermann. Mozart. (Deutscher Geist. 5.) kl. 8°, 72 S. Leipzig 1923, R. Voigtländer. Gz. —.80.

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1923. Hrsg. v. Gust. Bosse. 8°, 250 S. mit vielen Beilagen. Regensburg 1923, Gustav Bosse Verlag.

Hinter diesem Almanach steht Kulturgesinnung und Idealismus, und deshalb ist es doppelt verwunderlich und erfreulich, daß er seinen dritten Jahrgang erreichen kann. Unter seinen Originalbeiträgen ist der bedeutendste eine Aufsatzfolge über das deutsche Musikdrama nach Rich. Wagner — die unabhängigsten darunter der von Eugen Thari über Schreker und der des bildenden Künstlers Hans Wildermann über szenische Gestaltung der Wagnernachfolge. Außerdem seien genannt eine feinsinnige Novelle von Armin Knab, ein Reger-Gedenkartikel von H. Holle, die Mitteilung eines unbekannten Wagnerbriefes (Zürich, 21. Febr. 1853) durch Arth. Seidl, ein origineller E. T. A. Hoffmann-Beitrag von Reinh. Zimmermann. A. E.

Bach, C. Ph. E. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Kritisch revid. Neudruck nach d. unveränderten, jedoch verbesserten zweiten Aufl. des Originals, Berlin 1759 und 1762. Mit ein. Vorwort u. erläuternden Anmerk. vers. von Walter Niemann. 3. Aufl. Leipzig 1920, C. F. Kahnt.

Wenn der Neudruck eines Werkes wie C. Ph. E. Bachs „Versuch" in wenigen Jahren schon drei Auflagen nötig macht, so ist das „hocherfreulich" nicht nur für den Hrsg. und den Verleger, sondern auch für den Musikwissenschaftler. Beweist dieser Umstand doch, daß der Wunsch, zu einem tieferen Verständnis und zu einer richtigen Aufführungsweise der älteren Musik zu gelangen, immer weitere Kreise ergreift. Diesem Wunsche kommt, hinsichtlich der Klaviermusik, kaum ein Werk so entgegen, wie Bachs „Versuch", über dessen historische Bedeutung hier nicht gesprochen zu werden braucht, der aber nur mit einer gewissen Vorsicht als „klaviertechnisches" Buch bezeichnet werden kann (Niemann im Vorwort, nach O. Bie). Denn Technik im gewöhnlichen Sinne gibt Bach, abgesehen von Einzelheiten der Einleitung, eigentlich nur im ersten Hauptstück des ersten Teils „Vom Fingersatz"; schon was er dann über die Manieren bringt, gehört zum großen Teil, wie das dritte Hauptstück „Vom Vortrage" ganz, in das Gebiet der sog. höheren Klaviertechnik, und der zweite Teil gar enthält die Lehre vom Akkompagnement, die auf einen knappen Unterricht in der Harmonie- und Kompositionslehre hinausläuft. Also der Klavierspieler als Künstler-Musiker, nicht der Klaviertechniker ist Bachs Ziel. Und wenn dieses Ziel auch naturgemäß durch die Forderungen seiner Zeit, also des 18. Jahrhunderts, begrenzt ist und daher zunächst unser historisches Interesse erweckt, so gibt doch auch dabei noch der bedeutende Sohn des größeren Vaters vielerlei, was auch unsere nur die niedere Technik ausbildenden Klavierschulen, selbst die „modernsten", durchaus berücksichtigen könnten und

[1] Rademacher, a. a. O. S. 110 ff., über Heiligkeit und Nationalität, dürfte in unserem Zusammenhange interessieren.

sollten. Der wirkliche Musikfreund wird jedenfalls viel Anregung aus dem Neudruck schöpfen können, der sich übrigens in einem für sein Erscheinungsjahr erstaunlich hübschen Gewande präsentiert. Niemanns Vorwort gibt kurz Auskunft über die Bedeutung des Originals und seine Auflagen und über den Zweck des Neudrucks. Die erläuternden Anmerkungen, nicht sehr zahlreich und anscheinend ohne ein bestimmtes Prinzip beigefügt, bieten Wort- und Sacherklärungen, meist historischen Charakters, und vergleichende Zusätze aus anderen Klavierschulen des 18. Jahrhunderts. Alles in allem: ein sehr erfreuliches Buch. Kurt Fischer.

Biehle, Johannes. Die liturgische Gleichung und die Stellung der Musik in ihr. Mit 3 graphischen Darstellungen. 8°, 16 S. Dresden 1923, E. Ludwig Ungelenk. Gz. —.12.

Bölsche, Franz. Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 9.—13. Aufl. gr. 8°, VIII, 123 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. Gz. 2.

Busoni, Ferruccio. Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen von F. B. Mit ein. Verzeichn. sein. Werke und vier Handzeichnungen. (Max Hesses Handbücher. Bd. 76.) 8°, VIII u. 376 S. Berlin [1922], Max Hesse. 6300 *M*.

Carniti, Antonio. In memoria di Giovanni Bottesini. 8°, 95 S. mit 9 Taf. Crema 1922, Tipografia „La Moderna".

Choisy, Franck. L'Art et l'Enfant. 8°, 20 S. Ed. du Cons. Pop. de Genève.

Choisy, Franck. Fr. Chopin. 8°, 72 S. Ed. du Cons. Pop. de Genève.

Choisy, Franck. R. Schumann. 8°, 44 S. Ed. du Cons. Pop. de Genève.

Davidson, Gladys. Stories from the Russian operas. 8°. Philadelphia 1923, Lippincott. 2 $.

Eberhardt, Siegfried. Die Lehre der organischen Geigenhaltung. Geigerporträts. (= Eberhardt, Paganinis Geigenhaltung. Tl. 2.) 4°, 123 S. m. Abb. Berlin 1922, A. Fürstner. Gz. 2.50.

Fleischer, Oskar. Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang. Mit Wiedergaben von Gesängen in Neumen u. in moderner Notenschrift auf 115 Notentafeln u. mit 1 Entzifferungstabelle. 4°, 156 S., Taf. X S. Frankfurt a. M. 1923, Frankfurter Verlags-Anstalt. 8000 *M*.

Fréjaville, Gustave. Au music-hall. 8°, 306 S. Paris 1922, Editions du Monde Nouveau.

Fuchs, Karl. Der taktgerechte Choral. Nachweisung seiner sechs Typen an 431 Beispielen. Mit ein. Einführung. 23 × 27,5 cm, XII, 65 S. Berlin-Lichterfelde [1923], Ch. F. Vieweg. Gz. 7.

Futterknecht, Hans. Methodische Sprech- u. Vortragsübungen für Berufsredner und Sänger, mit anatomischen und lautphysiologischen Vorbemerkungen von Josef Bachauer. 2. neubearb. u. verm. Aufl. 8°, 124 S. Augsburg 1923, Gebr. Reichel. Gz. 1.

Ganymed. Jahrbuch für die Kunst. Hrsg. von Julius Meier-Graefe. Geleitet v. Wilhelm Hausenstein. Vierter Band. München 1922, R. Piper & Co.

[Darin: S. 174—191: Otto Vrieslander, Carl Philipp Em. Bach. — S. 192—216: Fritz Cassirer, Der dritten Symphonie erstes Stück.]

Gedenkbuch der Familie Bernoulli. Basel 1922, Helbing & Lichtenhahn.

Darin: S. 173—196: Eduard Bernoulli: Ein Mathematiker Bernoulli als Kosmopolit. (Es handelt sich um Johann B., Prof. der Astronomie und Mathematik in Berlin, dessen den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts angehörende Reisebeschreibungen auch musikgeschichtlich beachtenswerte Beobachtungen und Schilderungen enthalten: so über die Hofkapelle zu Schwedt, über Opern-Aufführungen in Oberitalien u. a. Es ist dankenswert, daß Ed. Bernoulli in seinem Beitrag auf diese Dinge mit besonderer Liebe hingewiesen hat.) A. E.

Gljebow, Igor. Rimsky-Korsakow (russ.). gr. 8°, 56 S. Petersburg, Berlin 1923. „Světozar", J. Ladyschnikow. Gz. 1.60.

Gljebow, Igor. Skrjabin (russ.). gr. 8°, 50 S. Petersburg, Berlin 1923, J. Ladyschnikow. Gz. 1.60.

Gljebow, Igor. Tschaikowski (russ.). gr. 8°,

48 S. Petersburg, Berlin 1923, „Světozar", J. Ladyschnikow. Gz. 160.

Goethes Briefwechsel mit Zelter. Ausgewählt v. Mary Sabić. 8°, 470 S. Leipzig 1923, Wolkenwanderer-Verlag. Gz. 8.50.

Grew, Sydney. Our favorite musicians. From Stanford to Holbrooke. 8°. London 1923, Foulis. 6 sh.

Grunsky, Karl. Musikästhetik. 4., vollst. umgearb. Aufl. (Samml. Göschen 344.) kl. 8°, 124 S. Berlin 1923, Verein. wiss. Verleger W. de Gruyter & Co. Gz. 1.

De la Guardia, Ernesto. Las sonatas para piano de Beethoven, su historia y analysis. 8°. Buenos Ayres 1922, Verlag der Asociación Wagneriana.

Hauer, Josef Matthias. Deutung des Melos. Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit. (Neue Musikbücher.) 8°, 75 S. Leipzig, Wien, Zürich 1923, E. P. Tal & Co. Gz. 3.

Heim, Ernst. Was der Violinspieler wissen muß. Ein Handbuch für junge Geiger. 8°, 89 S. Berlin [1922], Alberti Verlag. Gz. 2.

Hunt, H. Ernest. Spirit and music. 8°, London 1923, Kegan Paul. 3 sh. 6 d.

Idelsohn, Abraham Zebi. Schelilē ha-ares [Lieder aus Palästina. Mit Noten.] 8°, IV, 55 S. Berlin 1922, Klal Verlag. Komm. F. Volckmar, Leipzig. 425 *M*.

Martienßen, Franziska. Das bewußte Singen. Grundlegung d. Gesangstudiums. Mit ein. Geleitwort. von Johannes Messchaert. 8°, XV, 164 S. Leipzig 1922, C. F. Kahnt. Gz. 3.

Marx, Adolf Bernhard. Über Tondichter u. Tonkunst. Aufsätze. Zum erstenmal gesammelt u. hrsg. von Leopold Hirschberg. Bd. 1. Tondichter, Abt. 3: Spohr, Weber, Marschner, Loewe, Mendelssohn, Hoffmann. (Schriften über Musik u. Musiker. Bd. 5.) 8°, 91 S. Hildburghausen 1922, F. W. Gadow & Sohn. Gz. 2.

Mersmann, Hans. Das deutsche Volkslied. Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen. Beihefte 1. Liebeslieder. 4°, 8 S. Berlin (1922), J. Bard. Gz. —25.

Monaldi, Gino. Cantanti evirati celebri del Teatro italiano. (L' Italia Musicale Moderna.) 8°, 127 S. Rom 1920, Ausonia. 3,50 L.

Das Büchlein des alten Verdi-Biographen wird dem Problem des Kastratentums, das eine ernsthafte Behandlung längst verdient hätte, nichts weniger als gerecht. Es ist nichts als eine zusammenhangloſe Notizen- und Anekdotenklitterung aus zweiter und dritter Hand, und wenn man auf S. 79 den Kastraten Siface (gest. 1697) als Zeitgenossen von Gaetano Caffarelli behandelt sieht, wenn Loreto Vettori ständig Lorenzo Vettori genannt wird, so legt man das Büchlein indigniert aus der Hand und fragt sich, wie es in die sonst gut geleitete Sammlung geraten ist. A. E.

Müller-Blattau, Josef. Das Elsaß, ein Grenzland deutscher Musik. 8°, 59 S. Freiburg i. Br. 1922, Verlag „Die Rheinbrücke".

„Grenzland sein ist Schicksal. Tragisches Schicksal für das politische und vielleicht auch wirtschaftliche Leben eines Volkes, höchste Begnadung für das geistige". Mit solchem Sinne geht der Verfasser an die als notwendig erkannte Aufgabe, dem Elsaß in seiner Musikgeschichte einen Spiegel der Zeiten vorzuhalten, in denen es, aufnahmebereit nach außen, innerlich fest zu der deutschen Kultur stand. Neben dieser pragmatischen Tendenz hat das frische Büchlein das Verdienst, einen auf Vogeleis' Vorarbeiten beruhenden, doch gut gesehenen Ausschnitt aus der allgemeinen Geschichte der Musik zu geben, und durch verständig gewählte Proben, einen spanischen Tanz aus Kotters Tabulatur, Liedsätze von M. Greiter und von S. Dietrich und eine Sarabande von G. Muffat, sowie durch einen Nachweis von aufführungswerten Werken elsässischer Komponisten lebendiges Interesse zu wecken.

Mit Spannung sehen wir dem angezeigten Neudruck von Schöffers Straßburger Liederbuch entgegen. Th. W. Werner.

Nagel, Willibald. Johannes Brahms. (Musikalische Volksbücher.) kl. 8°, 164 S. Stuttgart 1923, J. Engelhorns Nachf. Gz. 2.50.

Arthur Nikisch. Leben und Wirken. In Beiträgen v. Prof. Ferdinand Pfohl, Heinrich Chevalley, St. Stražnicky, Frau Louise Wolff, Helmuth Frh. L. v. Stoedten, Prof. Heinrich Zöllner, Albert van Raalte, Alexander Moszkowski. [Herausgeber:

H. Behrens, Berlin.] Redaktionelle Herausgabe: Heinrich Chevalley. 8°, IV u. 220 S. Berlin 1922, Bote & Bock.

Dies glänzend, aber nicht durchaus geschmackvoll ausgestattete Erinnerungsbuch an Arthur Nikisch enthält als umfangreichsten Beitrag (S. 1—126) eine monographische Porträtskizze von Ferdinand Pfohl, der ja schon vor Jahren in der Sammlung „Moderne Musiker" dem Lebenden eine vortreffliche Studie gewidmet hat: ein Bildnis, das mit enthusiastischem Pinsel gemalt, von dem Menschen und Dirigenten eine so lebendige Vorstellung gibt, als sie mit Worten zu geben überhaupt möglich ist. Einige ebenso warm und liebevoll geschriebene Blätter widmet H. Chevalley der Eigenart des Dirigenten A. N. Von den übrigen Artikeln fesseln die „persönlichen Erinnerungen an A. N." von Heinrich Zöllner durch ihren ungeschminkten Vortrag; der Rest des Buches ist mehr oder weniger Füllsel. A. E.

Nohl, Ludwig. Beethoven. [Neudr.] Musiker-Biographien. Bd. 2. kl. 8°, 123 S. Leipzig [1923], Ph. Reclam jun. Gz. —60.

Ochs, Siegfried. Geschehenes, Gesehenes. 8°, 429 S. Leipzig [1922], Grethlein & Co.

Pfitzner, Hans. Zum Gedächtnis Heinrich Kiefers. 8°, 18 S., 1 Titelb. Stuttgart 1922, J. Engelhorns Nachf. Gz. 10.

Refardt, E. Hans Huber. Beiträge zu einer Biographie. 8°, 136 S. Leipzig–Zürich 1922, Gebr. Hug & Co. Gz. 2.

Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler. Hrsg. v. Richard Würz. München [o. J.], Musikverlag Otto Halbreiter.

Heft I: Regers Harmonik von Dr. Hermann Grabner.

Heft II: Regers Persönlichkeit. Der Lebensgang v. Richard Würz; Reger als Lehrer v. Jos. Haas; Reger als Mensch v. Dr. H. Unger.

Heft III: Regers Chorwerke v. Hugo Holle.

Ich möchte mich nicht denen anschließen, die diese Bücher schon deshalb loben zu müssen glauben, weil sie, obgleich von Schülern Regers geschrieben, doch nach der berühmten „kritischen Objektivität" zu streben vorgeben, die genauer betrachtet, ein Widerspruch in sich ist, sondern möchte eher fragen, ob sie Reger gerecht werden, wozu die Verbundenheit der Verfasser mit Reger an sich und von vorn herein eine Sicherheit ersten Ranges nicht zu bieten braucht. In den bisher erschienen Heften zeigen sie den Drang, das für wahr Erkannte und nichts andres freimütig zu äußern, sowie, daß sie dazu imstande sind, ohne durch die Form der Darstellung die Wahrheit wieder zu modeln. Denn bei solchen Büchern, die nicht um ihrer selbst willen geschrieben sind, sondern um einer Sache zu dienen, darf nicht die eigene Form, der literarische Wert, entscheidend sein. Im vorliegenden Falle hüten sie sich mit Recht noch besonders davor, abschließend zu erscheinen, da sicherlich der Zeitabstand von Regers Erdenwallen für solche Möglichkeit noch zu gering ist.

So hat sich Hermann Grabner, auch zu Gunsten eines erträglichen Umfanges des doch immerhin für weitere als die engsten Fachkreise geschriebenen Heftes, darauf beschränkt, Regers Harmonik soweit zu erklären, daß sich fünf von Reger selbst seinen Schülern gegebene Grundsätze darin spiegeln. Diese Grundsätze sind nicht in ihrer Fünfzahl Regers Lehrkanon gewesen, ihre Zusammenstellung rührt von Grabner her. Sie sind, was dieser nicht ganz deutlich genug zum Ausdruck bringt, Regers Versuchen entsprungen, seinen Schülern das, was er von Riemanns Grundsätzen noch billigte, in knapper und einfach faßlicher Form zu übermitteln, wobei allerdings ein gewisser Fortschritt über Riemann hinaus und ein klarerer Überblick gewonnen wurde, als die Beschäftigung mit Riemanns vielfach umständlichen Büchern zu geben vermag. Da nun Grabner offenbar letzten Endes nicht Regers Lehre von der Harmonik wiedergeben, sondern die Harmonik seiner Werke erläutern will (was doch sicherlich zweierlei ist), da ferner Reger gewisse Riemannsche Ausdrücke der Bequemlichkeit halber beibehielt, obwohl er das ganze Riemannsche System durchaus nicht benutzte, ihm entwachsen war und in manchem gegensätzlich dachte, da ferner Riemann selbst Regers Harmonik für unlogisch oder wenigstens nicht voll erklärbar angesehen hat, ergibt sich ein gewisser Zwiespalt in der Darstellung, der aber bei der erwähnten und notwendigen Beschränkung nicht wohl zu umgehen war. Daraus ergeben sich auch einige Unklarheiten, wie die beim Begriff „Terzverwandtschaft", den Reger selbst als Abkürzungsausdruck nicht ganz eindeutig verwendet hat, wie das „schwer zu lösende Rätsel" des als vierten angeführten Grundsatzes, den Reger übrigens gelegentlich selbst klarer formuliert hat, und der bereits zu

großen Mißverständnissen geführt hat, indem nur seine erste Hälfte zitiert worden ist: „Auf jeden Akkord kann jeder Akkord gebracht werden". Reger legte besonderen Wert darauf, daß dann der dritte Akkord „nicht mehr frei" ist, sondern die Erklärung liefern muß, wodurch der zitierte Satz stark eingeschränkt, ja in sein Gegenteil verkehrt wird. Der „neapolitanische Sextakkord" und die „phrygische Wendung" (auch die „dorische Sexte" hätte Grabner nennen können), erscheinen ohne eigentliche Erklärung aus dem ganzen System heraus, und es entsteht fast der Eindruck, zumal sogar der Ausdruck „neapolitanische Tonart" fällt, als ob das alles als kirchentonartliche Wendungen erklärt werden müßte. Genaueres über die kurz erwähnten „Kirchentonarten" sagt Grabner nicht, auch das Wort „Ganztonsystem" wird ohne weiteren Kommentar gebraucht. So spart der Verfasser alles Kompliziertere für die eigentliche fachwissenschaftliche Behandlung auf, und mit vollem Recht, wie der Erfolg bereits bewiesen hat. Durch seine vielfach außerordentlich glücklichen Formulierungen und Nachweise hat Grabner schon manchem einen Weg zum Verständnis von Regers Harmonik und damit zur modernen Harmonik, soweit sie nicht gewaltsam „atonal" sein will, sowie letzten Endes auch zu Riemanns System gebahnt. Als praktische Einführung ist das Buch gar nicht hoch genug zu bewerten. Die Analyse von Regers Es dur-Streichquartett op. 109, die den Beschluß bildet, hat Grabner auf der Grundlage des vorher von ihm Gesagten jedenfalls so durchführen können, daß Fachmann und Laie gleicherweise dadurch in den bewundernswerten Aufbau dieses Werkes einen klaren Einblick zu gewinnen vermögen.

Eine völlig umfassende Darstellung hat auch das zweite Heft, das von Regers Persönlichkeit handelt, nicht geben können und wollen. Da es aber von drei verschiedenen Autoren herrührt, ist eine einseitige Darstellung vermieden. Der Verfasser des ersten Abschnittes bringt den Lebensgang Regers aus der Perspektive eines Münchners, der Regers dortige Erlebnisse wohl aus eigner Beobachtung kannte, und den übrigen Lebenslauf zum größten Teil aus Nachrichten andrer ergänzen mußte, wofür die Quellen noch nicht allzu reichhaltig flossen, als der Aufsatz geschrieben wurde. Daß Lindners Buch noch nicht erschienen war, wird hierbei noch nicht einmal sehr vermißt, da über die frühere Zeit gerade dem Verfasser genügend andere Quellen offenbar zu Gebote standen, und die Darstellung knapp gehalten werden mußte. Sehr dankenswert ist der Versuch, die Münchner Verhältnisse darzulegen, insofern sie für Reger günstig oder ungünstig waren, und die hierbei gemachten Betrachtungen und Berichte über das Verhältnis Münchens zu Brahms und über die „Münchner Schule". Bemerkenswert ferner sind die Ausführungen über Regers Verhältnis zu Riemann, wenn man auch hier das Fehlen genauerer Quellen, die sich offenbar erst in der Zukunft erschließen können (Briefe?) zu bedauern hat. In den Ausführungen der zweiten Hälfte seines Aufsatzes geht Würz insofern über sein Thema hinaus, als er nicht nur Persönlichkeit und Lebensgang, sondern auch naturgemäß das Lebenswerk Regers zu erläutern sucht. Er zeigt hierbei ein besonnenes Urteil, das sich im Wesentlichen noch abwartend verhält. In einem „Epilog" verwertet er den bekannten Bericht von Regers „Beichte", wobei er sich auf den Standpunkt stellt, daß dieses Amsterdamer Erlebnis Regers „um Mitternacht", so, wie es berichtet worden ist, von hervorragender Wichtigkeit und durchaus in jedem Sinne ernst zu nehmen sei. Ich habe verschiedentlich an andern Stellen schon betont, daß vor endgültiger Stellungnahme erst einige Fragen noch zu beantworten, einige Widersprüche noch aufzuklären sind. Die subjektive, meinethalben auch objektive Wahrheit des Berichts mag außer Zweifel stehen, — er bedarf der Ergänzung, zumal eine tendenziöse Verwertung stattgefunden hat, wie auch von Würz zugegeben wird. Und seiner am Schlusse zum Ausdruck gebrachten Ansicht, daß Regers Werke über diesen mehr aussagen können, als eine Darstellung seines Lebensganges, kann auch der zustimmen, der Regers Lebenslauf für einen außerordentlich interessanten und über manches tief Menschliche und allgemein Gültige ungewöhnliche Aufschlüsse gebenden hält, der auch weit mehr als Würz bedauert, daß über Bachs Lebenslauf so wenig Näheres bekannt ist, und wünscht, daß ein solcher Mangel in bezug auf Reger möglichst weitgehend verhütet wird. — In solchem Betracht ist auch die Studie von Haas sehr zu begrüßen, zumal darin temperamentvolles Verständnis und lautere Wahrhaftigkeit einen schönen Bund eingehen. Haas gibt persönliche Erfahrungen aus Regers Unterricht wieder. Da er einer der frühesten Schüler Regers gewesen ist, so ist allerdings in vielen Dingen noch eine Ergänzung durch spätere Schüler zu wünschen. Teilweise sind solche Lücken ja bereits ausgefüllt durch

Berichte an anderen Stellen, die aber noch der Zusammenfassung und Vergleichung mit Haas' Bericht bedürfen. — Auf eine spätere Zeit beziehen sich die Ausführungen von Unger. Er verzichtet von vornherein darauf, den Menschen Reger in seiner Entwicklung oder in seiner Ganzheit zu schildern, und begnügt sich meist, zu berichten, wie er nach außen hin in den letzten Lebensjahren sich verhielt, um daran „die Quellen aufzuzeigen, aus denen jene verkehrten Anschauungen dem unbedachten und oberflächlichen Beurteiler fließen mußten". Das Versprechen, dann auch die tieferen und reineren Quellen aufzuzeigen, die mit den anderen in Zusammenhang stehen, erscheint nur bis zu einem gewissen Grade erfüllt, was freilich insofern zu begrüßen ist, als Unger sich zunächst einmal an das gehalten hat, was als einwandfreies historisches Material festzulegen war. Vielleicht hätte er sich sogar noch mehr auf das von ihm persönlich Erlebte beschränken oder für das übrige seine Forschungsmethode mit Angabe von Quellen klar ersichtlich werden lassen sollen. Denn es handelt sich vorwiegend um Dinge, von deren Färbung bis in jede Nüance hinein schließlich das Bild des Menschen Reger abhängt. Es werden noch manche derartigen Berichte mit einander verglichen werden müssen, bis sich ein einwandfreies Gesamtbild literarisch fixieren läßt.

Eine gründliche Arbeit über eine besondere Kategorie von Regers Schaffen stellt das dritte Heft dar. Holle spricht über Regers Chorwerke aus vollster Kenntnis jeder Einzelheit heraus. Seine „kritische Einstellung", trotz aller Verwahrung, ist offensichtlich, denn Holle verschmäht es nicht, einen subjektiven (im Vorwort des Herausgebers „objektiv" genannten) Maßstab anzulegen: Er beschreibt die Werke nicht nur, sondern beurteilt sie auch, je nachdem er ein Werk oder Teile davon für mehr oder weniger gelungen oder mißraten, für mehr oder weniger zukunftsreich ansieht. Ganz besonders dient ihm die Ausführbarkeit zum Maßstab, und mit vollem Recht, denn in diesem Betracht gibt es für Chorwerke zweifellos eine ganz bestimmte Grenze. Diese scheint er mir im Ganzen eher zu eng, als zu weit zu stecken, denn die innere Logik, die Regers Harmonik und Stimmführung stets anhaftet, läßt bei anhaltendem Studium immer weiter in der Bewältigung der Schwierigkeiten seiner Chorwerke gelangen, als man zuerst annehmen kann. Hier hätte vor allem ein Vergleich von Regers Chorwerken mit denen andrer moderner oder auch älterer Komponisten vielleicht mehr Aufklärung und Ermutigung geben können, als durch Holles Methode der Beschränkung des Blickes auf Reger allein und Herausholen der Gesichtspunkte nur aus seinen Werken. Chöre, die heute schon Musik zu wirkungsvoller Aufführung zu bringen vermögen, die „Atonalität" anstrebt, werden in Regers Musik doch kaum noch unüberwindliche Schwierigkeiten finden können. Auch Holle hält viele Chorstücke Regers für ausführbar und schön wirkend, die wegen der Furcht der Chöre vor den Schwierigkeiten bisher nicht erprobt sind. Andre aber hält er für totgeboren, wie z. B. den „Gesang der Verklärten". Die „Regerfeste" und sonstige Musikfeste sollten doch einmal zu dem Versuch benutzt werden, solche Werke zum Leben zu erwecken, die zu den stärksten musikalischen Emanationen der letzten Zeit gehören, wenn man dabei auch vom Standpunkt der „Beherrschung des Orchesters" und ähnlicher Kapellmeisterkünste, sowie der sicheren Publikumserfolge etwas abrücken muß. Ein rein musikalisches Heraufbilden gewähren sie zweifellos. Gerade Holles Buch kann durch seine gründlichen, sich auf alle Gesichtspunkte der Stimmführung, der Harmonik, des Rhythmus, der großen und kleinen Gliederung erstreckenden Untersuchungen, die ihn für viele der Werke zu warm zustimmenden, ja begeisterten Urteilen gelangen lassen, dazu beitragen, daß der Anfang gemacht wird, — mögen sich nun einige entschlossene Chorleiter dafür finden!

Karl Hasse.

Max Reger-Brevier. Im Auftrage der Max Reger-Gesellschaft hrsg. v. Adolf Spemann. (Musikalische Volksbücher.) Stuttgart 1923, J. Engelhorns Nachf.

„Einen Querschnitt durch den Menschen Reger" versucht Spemanns Auswahl von mündlichen Äußerungen und Briefstellen Regers zu geben. Dabei kommt auch, wie natürlich, der Künstler Reger nicht zu kurz. Es wird vielleicht noch immer manchen verwundern, bei Reger eine solche einheitliche, auf der Basis klaren Bewußtseins stehende Anschauungsweise vorzufinden. Durch seine Auswahl und Anordnung nach einer Reihe von Gesichtspunkten könnte der Herausgeber vielleicht das Bild Regers nach einer bestimmten Richtung gemodelt haben. Die Aussprüche, die viele von Reger bei persönlichem zufälligen Zusammentreffen gehört haben, werden auch vielfach ein andres Bild

hervorgerufen haben. Und doch hat Spemann recht daran getan, keine Sammlung von „Neger-Witzen" zu bringen, sondern tiefer zu graben. So ist ein Bild Regers entstanden, das wahrer ist, als es eins sein könnte, das ohne das ordnende Bewußtsein des Herausgebers hätte entstehen können. Viele der Aussprüche sind schon anderwärts veröffentlicht gewesen. Wertvolles Neues hat vor allem die Heranziehung von Mitteilungen Regers an Karl Straube gebracht. Zu bedenken ist freilich immer, daß die Aussprüche in solcher Vereinzelung und Zusammenstellung ganz anders wirken müssen, als in der Umgebung, in der sie gemacht sind, auch daß sie aus den verschiedensten Perioden von Regers Leben stammen, und welche Ursache sie gehabt haben. In vielen der Briefstellen an Lindner z. B. spiegelt sich zweifellos noch der unmittelbare Einfluß von Riemann wieder, andere Sätze wirken programmatischer und bedeutender, als sie gemeint sind. Im ganzen kann man aber sagen, daß ein unverfälschtes, schon durch seine Einheitlichkeit glaubhaftes und durch das Hervortreten der Persönlichkeit Regers höchst eindrucksvolles Bild entstanden ist. Das Vorwort Spemanns ist eine vortreffliche und sympathische Einführung, die sich nicht erst mit vorsichtigen Auseinandersetzungen mit Gegenmeinungen plagt, sondern in einigen knappen Sätzen das sagt, was zu sagen ist.

Karl Hasse.

Reimann, Heinrich. Johannes Brahms. 6. Aufl., durchges. u. erg. v. Bruno Schrader. 4°, 124 S. (Berühmte Musiker. 1.) Berlin [1922], Schles. Verlagsanstalt. Gz. 8.50.

Rolland, Romain. Ludwig van Beethoven. Aus d. Französ. von L. Langnese-Hug. Mit 12 Lichtdr. gr. 8°, 90 S. Der illustr. Ausg. 3. u. 4. Tausend. (Europäische Bücher.) Zürich 1922, Rascher & Cie.

Ronald, Landon. Variations on a personal Theme. 8°. London 1922, Hodder & Stoughton.

Schenker, Heinrich. Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. 2: Kontrapunkt, Teil 2. Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz. gr. 8°, XXIV, 263 S. Wien 1922, Universal-Edition. Gz. 40.

Schönberg, Arnold. Harmonielehre. 3., verm. u. verb. Aufl. gr. 8°, XII, 516 S., 3 Taf. Wien 1922, Univers-Edition. Gz. 60.

Schumann, Robert. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Bd. 3. [Neudr.] Hrsg. v. Heinrich Simon. kl. 8°, 190 S. Leipzig [1922], Phil. Reclam. jun. 140 M.

Solus, Theodor. Die Mystik in Wagners „Fliegendem Holländer". (Geisteswissenschaftliche Vorträge, Heft 49/50. gr. 8°, 24 S. Leipzig [1923], Theosoph. Verlagshaus. Gz. —80.

Storck, Karl. Geschichte der Musik. 5. Aufl. 2 Bde. 4°, XVI, 488 S., VII, 489 S. Stuttgart 1922, J. B. Metzler. Gz. 36.

Thomas-San Galli, Wolfg. Alexander. Johannes Brahms. 5. Aufl. gr. 8°, XII, 278 S. München 1922, R. Piper & Co. Gz. 12.

Héritte-Viardot, Louise. Une famille de grands musiciens. Mémoires de L. Héritte Viardot recueillis par Louis Héritte de la Tour. 8°, 266 S. Paris 1922, Stock.

Wagenmann, Josef Hermann. Umsturz in der Stimmbildung (Lösung des Stimmbildungs- und Carusoproblems). 2. Aufl. 8°, 34 S. Leipzig [1923], A. Felix. Gz. 1.

Wagner, Siegfried. Erinnerungen. (Musikalische Volksbücher.) kl. 8°, 154 S. Stuttgart 1923, J. Engelhorns Nachf. Gz. 2.50.

Weißmann, Adolf. Verdi. (Klassiker der Musik.) gr. 8°, 224 S. Stuttgart 1922, Deutsche Verlags-Anstalt. 2900 M.

Ζαχαρια, Π. Δ. Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων. Τρεῖς Διαλέξεις. 8°, 48 S. u. 16 S. Notenbeilagen. Athen 1922, A. Ραφτανη.

Neuausgaben alter Musikwerke

Antichi Maestri Italiani. Partite e Correnti per pianoforte. Herausg. v. Felice Boghen. Mailand [1923], Ricordi. 5 L.

Astorga, D. Oliver. Trio, hrsg. v. Englebert. Paris, Senart.

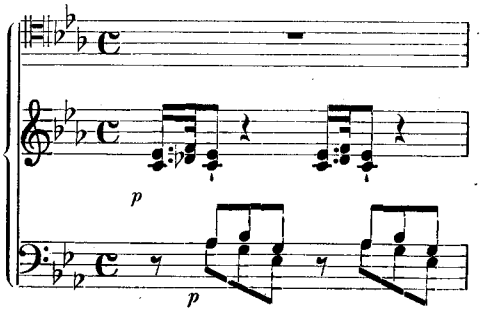
Aubert, Jacques. 3. Concerto f. V. u. [Orch.] Klav., hrsg. v. E. Borrel. Paris, Senart.

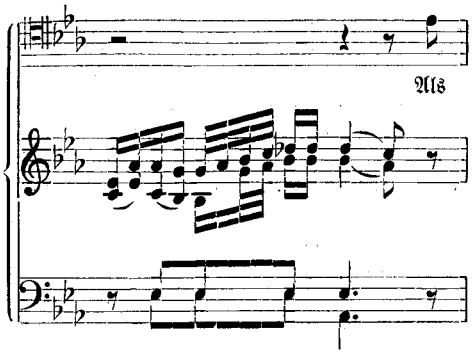
Bach, J. S. Orgelwerke, hrsg. v. P. Homeyer u. William Eckardt. Bd. 4. 45 Choralvorspiele (Eckardt) und Bd. 5 Orgelwerke manualiter (Eckardt). Leipzig, Steingräber.

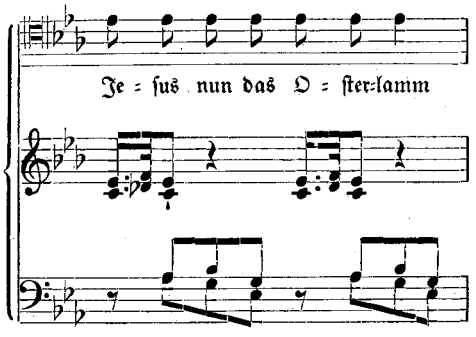
Conforto, Giovanni Luca. Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi. Roma 1593 (? 1603). Im Faks. m. Übers. hrsg. von Johanns Wolf. (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. 2.) 14×19,5 cm. 18, 32, 8 S. mit Abb. Berlin 1922, M. Breslauer.

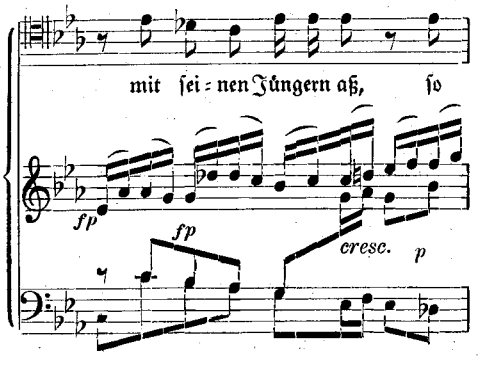
Eberlin, Johann Ernst. Oratorium: Der blutschwitzende Jesus. Nebst Anhang: Stücke aus anderen Oratorien. Bearbeitet von Robert Haas. (Denkm. d. Tonkunst in Österreich, XXVIII. Jahrg. 1. Tl. Bd. 55.) Wien u. Leipzig 1921, Univers.-Edition — Breitkopf & Härtel.

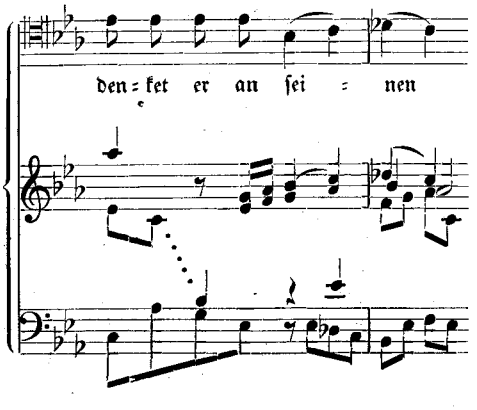
Eberlins, des Salzburger Hof- und Domkapellmeisters (1702—1762) Profil tritt durch diese Publikation in einer Schärfe hervor, die trotz gelegentlicher Studien (Schering, Wyzewa-Saint-Foix, Kurthen in dieser Zeitschr. III; Abert, Mozart I, 103 ff.) nicht zu erreichen war. Der Band der österreichischen Denkmäler hat seine doppelte Bedeutung — als Zeugnis spezifisch süddeutscher Oratorienkunst wie der musikalischen Umwelt, in der Leopold Mozart und der junge Wolfgang Amadeus lebten und atmeten; erst jetzt sind Stücke von Leopold, oder Wolfgangs „Schuldigkeit des ersten Gebots" voll verständlich. Die Fruchtbarkeit Eberlins auf dem dramatisch-oratorischen Gebiet war ungeheuer: Robert Haas, der Herausgeber des Bandes weist in der dem Denkmälerband zugehörigen Studie über „Eberlins Schuldramen und Oratorien" (Beihefte der DTÖ VIII, S. 9—44) die Titel von nicht weniger als einundneunzig derartigen Werken nach, die Eberlin seit 1742 geschrieben hat, und von denen etwa ein Sechstel erhalten ist. Alle biographischen, bibliographischen, historischen, stilistischen Wissenswürdigkeiten findet man in der ausgezeichneten gedrängten Studie von Haas: Haas hat auch die musikalische Eigenart Eberlins treffend gekennzeichnet, wenn er von dessen Abhängigkeit vom Neapolitanertum (das ihm durch Hasse vermittelt wurde), aber auch von der Selbstständigkeit spricht, mit der Eberlin „sich seine süddeutsche Natur seltsam naiv gewahrt hat". In der Tat: wenn es ein genaues musikalisches Gegenstück zum Bauernbarock gibt, so ist es dieses katholische Passions-Oratorium, in dessen Titel sich ja schon die Geschmacksunbekümmertheit ausdrückt. Ich bin kein Liebhaber weithergeholter stilistischer Parallelen, und gehöre zu den wenigen Musikforschern, die noch keinen Artikel über „Musikalische Gotik" geschrieben haben. Aber hier ist die Parallele zwingend; so zwingend, wie sie bei einem größeren Meister, der immer auch gegen seine Zeit, nicht bloß in ihr steht, niemals sein könnte. Man spürt bei Eberlin die ganz enge lokale Bedingtheit und Gebundenheit, vor allem in der instrumentalen Besetzung seiner Arien, die den ganzen kleinstädtisch-bunten Apparat Salzburgs stolz ins Feld führt: da ist je eine Arie mit konzertierendem Flöten- und Hörnerpaar; mit einem Fagottpaar; einem Oboenpaar samt der auch aus dem frühesten und spätesten Mozart bekannten Solopposaune; doch gibt es auch Arien mit bloßer Streicherbegleitung. Ganz merkwürdig ist ein Teil der Rezitative des Testo (Evangelisten) und Jesu: Eberlin hat hier die liturgischen Passionsformeln verwendet, aber zu ihnen eine von barockem Ausdruck förmlich platzende Streicherbegleitung geschrieben. Man sehe etwa:

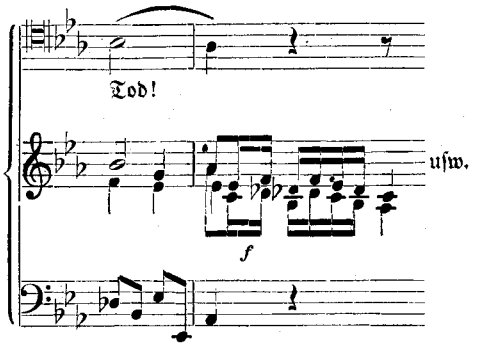




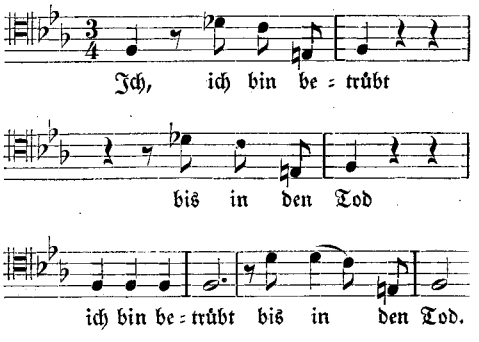








Von der gleichen Überlebendigkeit sind die Arien. Petrus wehrt sich gegen Jesu Prophezeiung „Ihr alle werdet euch in dieser Nacht an meinen Leiden ärgeren" mit der Arie eines Berserkers, mit Tremoli, Sforzati und Läufen; aber auch Jesus seufzt sein „Ich bin betrübt bis in den Tod" mit der Wendung der Serva padrona:



— wozu man sich noch die entsprechende galante Begleitung mit Streichern und zwei Solofagotten denke. Auf diesen bäurischen, galant gemilderten Naturalismus trifft genau zu, was W. Hausenstein in seinem „Geist des Barock" sagt: „Alles ist unsagbar profan, aufdringlich gegenwärtig, wie Oper illusionistisch, schier Natur, durch Nähe beklemmend". Intensität wird hier Geschmacklosigkeit — soweit das Tadelnde dieses Begriffs bei soviel naiver Wahrheit und Kunstunschuld zulässig ist —; die Devotion schlägt Purzelbäume. Welch ein Gegensatz zu Bach, bei dem alles „Naturalistische" zugleich musikalisch, symbolisch ist! Ich weiß nicht ob Haas recht hat, wenn er meint (S. 25): „Bei dem hohen künstlerischen Wert von Eberlins Schaffen drängt sich unwillkürlich die Frage auf, ob die ungeheure dramatische Begabung Mozarts ... im Anschluß an Eberlin und seine Heimat nicht kräftiger gefördert worden wäre, als durch

das Jagen nach dem Glücksrad eines Hasse, das ihm doch nie beschieden war" — was Mozart von Eberlin lernen konnte, steckt etwa noch in der Drastik der Gestalt des Osmin, und im Übrigen sucht ein jedes Genie den gesteigertsten im einfachsten Ausdruck, den sich der Kosmopolit und Antisalzburger Mozart als letzte und größte Eroberung seines Lernens und Lebens errungen hat. — Bei Eberlin ist es nicht erstaunlich, daß er sich in einem zweiteiligen Zwischenspiel einer Einlage in ein Schuldrama, auch im derbsten komischen Stil versucht hat, und — eine historische Überraschung — in einem lateinischen Prolog und Epilog „Sigismundus" lange vor Rousseau oder Benda das Melodram angewendet hat: genau in der sinfonisch verbindenden, aus dem Accompagnato herausgewachsenen Art Bendas. Von all' diesen Merkwürdigkeiten gibt der Denkmäler-Band oder Haas' Studie schlagende Beispiele. A. E.

Gay, John. The Beggar's Opera. Introd. by Oswald Doughty. 28 plates. London 1923, O'Connor. £ 2 2/—.

Hasse, Joh. Ad. Euristes. Ouvertüre f. d. prakt. Gebr. bearb. v. Arnold Schering. Leipzig, Kahnt.

E. Th. A. Hoffmann, Musikalische Werke. Hrsg. von Gustav Becking. Bd. 1: Vier Sonaten für Pianoforte. Leipzig, Siegels Musikalienhdlg., R. Linnemann.

Merkwürdig, daß bisher noch kein irgendwie ernst zu nehmender Musikhistoriker sich mit der Tonsprache des für die Anfänge der deutschen musikalischen Romantik nicht unerheblichen E. T. A. Hoffmann befaßt hat. Denn die wichtigsten seiner Kompositionen liegen uns urschriftlich vor, und auf weitere Funde — namentlich unter den Opern — ist zu rechnen. Tagtäglich kommen neue, völlig überflüssige Ausgaben der musikalischen Schriften des Romantikers heraus, aber eine Ausgabe seiner Tonschöpfungen lag bisher nicht vor, ja noch nicht einmal Hoffmanns musikalische Anschauungen sind — trotz des weitläufigen Geredes über sie — im Rahmen einer Geschichte der romantischen Musikästhetik behandelt worden. Seitdem Ellinger den Tonwerken des Dichters in seiner grundlegenden Biographie eine liebevolle, freilich historisch zu wenig begründete Würdigung angedeihen ließ, hat — von gelegentlichen, z. T. anfechtbaren Bemerkungen anderer abgesehen — eigentlich nur Pfitzner als Musikschriftsteller und Herausgeber der „Undine" Wesentliches zur Erkenntnis des Musikers Hoffmann beigetragen. Der neueste Hoffmannbiograph, Harich, überträgt in seinem mit dichterischer Einfühlung geschriebenen Buch meist nur Ellingers Ergebnisse in „modernes" Deutsch; wo er einen Anlauf zu eignem Urteil nimmt, sind seine Behauptungen wenig glücklich, so, wenn er z. B. von der „Zopfigkeit" der „Undine" und ihrem „Kammermusikstil" redet. Den ersten Versuch, Leben und Werke des Musikers Hoffmann im Zusammenhang darzustellen, machte Unterzeichneter[1], konnte freilich einen Verleger für dessen Tonschöpfungen trotz mannigfacher Bemühungen nicht finden. Um so freudiger begrüßt er es, daß nun endlich von andrer Seite her ein verheißungsvoller Anfang mit der Herausgabe derselben gemacht wurde.

Gustav Becking legt uns als ersten Band einer anscheinend größeren, hoffentlich auch die Bühnenwerke umfassenden Veröffentlichung vier Klaviersonaten Hoffmanns — es sind seine einzigen uns bisher zugänglichen Schöpfungen dieser Gattung — vor. So wenig geglückt mir die augenmörderische Titelgestaltung dieses Bandes vorkommt, so lobenswert erscheint Notendruck und Innenausstattung. Was der Herausgeber zum Originaltext hinzutun zu müssen glaubte, mutet zunächst oft gewollt an, erweist sich aber nach Durchsicht seines Revisionsberichtes fast überall als begründet. In der Vorrede deckt Becking mancherlei Zusammenhänge der Eigenheiten des musikalischen Stiles Hoffmanns mit der musikalischen Zeitsprache und der Anlage seines dichterischen Wesens auf. Was die schwierige Frage der Entstehungszeit der erhaltenen Sonaten angeht, so ist der Nachweis des terminus ad quem (14. März 1808) geglückt; als wahrscheinlicher terminus a quo mag das Naegelische Preisausschreiben (Sommer 1803) anzusetzen sein. Am 15. März sandte Hoffmann dem Schweizer Verleger zwei Klaviersonaten und das Harfenquintett. Aus einem Tags zuvor ins Miszellanenbuch gemachten Eintrag ergibt sich, daß zum mindesten die dritte unserer Sonaten identisch mit einer der Naegeli zugedachten ist. Im Briefe Hoffmanns an Rochlitz vom 10. Mai 1808 werden nun, dies sei ergänzend bemerkt, drei (nicht zwei) Sonaten als vom Verleger angenommen erwähnt

[1] Vgl. Erwin Kroll, E. T. A. Hoffmann. 1923. (Breitkopf & Härtels Kl. Musikerbiographien.)

und ihre Themenanfänge beigefügt. Diese müßten also mit denen der erhaltenen Sonaten (Nr. 3 und 4) übereinstimmen; welcher Art ist aber der Themenanfang der dritten Sonate? Hat der Komponist vielleicht in der Zeit zwischen März und Mai 1808 Naegeli noch eine Sonate eingesandt? Wenn ja, so könnte das die in b moll sein, von der in einem jüngst wieder aufgetauchten Brief Hoffmanns an Naegeli (vom 20. Mai 1809) die Rede ist, und diese b moll-Sonate dürfte identisch mit der im Briefe an Kühnel (vom 27. Oktober 1807) genannten sein. Vielleicht entschließt sich H. v. Müller oder der jetzige Besitzer des Briefes an Rochlitz vom 10. Mai 1808 die Themenanfänge der drei von Hoffmann dort erwähnten Sonaten zu veröffentlichen. Auch von einer letzten Sonate, die Hoffmann im Januar 1809, also schon von Bamberg aus, nach der Schweiz schickte, wissen wir nichts Näheres. Naegeli tadelte ihre Unspielbarkeit, sowie „die Wiederkehr des ersten Themas in der verwandten Durtonart"; zwar sind auch die erhaltenen Sonaten pianistisch widerhaarige Erzeugnisse — ihr Schöpfer konnte sich selten den Luxus eines Klavieres leisten — aber der gerügte Fehler der Komposition läßt sich bei ihnen nicht auffinden.

Wenn Becking den großen Einfluß Ph. E. Bachs auf Hoffmann hervorhebt, so darf nicht unerwähnt bleiben, daß dieser durch den Königsberger Lehrer Podbielsky übermittelt wurde, dessen vortreffliche Klaviersonaten ganz den Geist des Hamburgers atmen. Überzeugend ist, was der Herausgeber über die Einwirkungen Beethovens auf Hoffmann sagt; sie treten — sehr zum Schaden der Eigensprache des Komponisten — in den vorliegenden Sonaten immer stärker zutage. Nur möchte ich in der Konstatierung von Anklängen an bestimmte Beethovensche Werke nicht so weit gehen wie Becking. Sehr glücklich sind die Nachweise über die romantische Abwandlung der Mozartschen Tonsprache durch Hoffmann, ebenso treffend die Bemerkungen über die außerordentliche Bedeutung des Kontrapunktischen für seine kompositorische Eigenart. Mit der Annahme einer der Entwicklung des romantischen Dichters entsprechenden Wandlung des überzeugten Kontrapunktikers zum überzeugten Melodiker dürfte man vielleicht vorsichtiger sein als der Herausgeber. Dieser möchte auch in den vorliegenden Sonaten entsprechend der nach jähem Jugendaufstieg sich zunächst senkenden Lebenskurve des Dichters — vor Harich hat übrigens H. von Müller diese Kurve bereits aufgezeigt — ein Nachlassen der ursprünglichen Schaffenskraft, ein allmähliches Abgleiten von den musikalischen Jugendhöhen erblicken. Doch läßt sich nachweisen, daß in Hoffmann schon von Anfang an der Kontrapunktiker und der lyrische, südlich gerichtete Melodiker lebte, andrerseits ging er, wie eine Bemerkung in einem jüngst wieder aufgetauchten Briefe (vom 20. Mai 1809) beweist, noch als Bamberger Routinier jenem in den vorliegenden Sonaten bekundeten „Ideal einer höchsten Einfachheit" nach. Freilich drängte dann das Leben den Rastlosen nach und nach von der Bahn des Musikers ab. Wenn man auch je nach der persönlichen und sachlichen Einstellung den Musiker Hoffmann in Einzelheiten anders sehen kann als der Herausgeber, maßgebend bleibt, daß Becking mit dem ersten Bande seiner Hoffmann-Ausgabe einen Wunsch vieler Freunde dieser genialen Künstlerpersönlichkeit erfüllt und zugleich der musikgeschichtlichen Forschung in mustergiltiger Weise gedient hat.

Erwin Kroll.

Klassische Weihnachtsstücke für Klavier zweihändig. Gesammelt u. bearb. v. Wilhelm Stahl. Leipzig, Steingräber.

[Enthält u. a. Stücke von Buxtehude, Pachelbel, Joh. Gottfr. Walther, J. S. Bach bis zu Liszt, Raff, Gade in verständnisvoller und, trotz Kürzungen, nicht allzu gewaltsamer Bearbeitung.]

Klassiker der Gitarre, hrsg. v. Jos. Zuth.

Heft 1: Mauro Giuliani op. 21, 23. 12. Luigi Legnani, 36 Walzer (ohne op.-Zahl).

Heft 2: Mauro Giuliani op. 75, 80; 16 Walzer für 2 Gitarren.

Heft 3: Mauro Giuliani op. 14 u. 83.

Heft 4: Mauro Giuliani op. 1a, 51 u. 41.

Heft 5: Luigi Legnani Tre balli nazionali, Scherzo op. 10, Fantasia op. 19, Rondoletto op. 204.

Heft 6: Mauro Giuliani Giulianate op. 148.

Heft 7: Luigi Legnani 36 Capricci op. 20.

Heft 8: Mauro Giuliani Duettino f. Fl. (V.) u. Gitarre op. 77; Serenade f. Gitarre, V. u. Vcello. op. 19.

Heft 9: M. Giuliani Grande Serenade

f. Fl. (V.) u. Gitarre op. 82; L. Legnani Duetto concertante f. Gitarre u. Fl. op. 23.

Heft 10: Wenzl Matiegka Serenade f. Fl., Viola u. Gitarre op. 26.

Leclair le Cadet. 6. Sonate f. 2 V. u. B., hrsg. v. Léon Vallas. Paris, Senart.

Loewe, Carl. Weltliche Chöre in 3 Bänden. Zum erstenmal gesam. u. hrsg. v. Leopold Hirschberg. II. Bd. (op. 42, 79—82.) Hildburghausen, Gadow & Sohn.

Marcello, Ben. Sonate A dur f. Violoncell u. Baß, hrsg. v. Fernand Pollain. Paris, Senart.

Der Minne Orden und Regel. Sechs alte Minnesängerlieder nach ihren originalen Worten und Weisen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt von Otto Ursprung. (Musik im Haus, Heft 9.) 17 S. M.-Gladbach [1923], Volksvereins-Verlag G. m. b. H.

Pachelbel, Johann. Fuge in e moll f. Orgel bearb. v. Kurt Erbe. Leipzig, Steingräber.

Purcell, Henry. Hornpipe, f. Pfte. revid. v. A. Siloti. Leipzig, Jost.

Scarlatti, Domenico. Klavierstück A dur. Konzertbearb. v. Sandor László. Budapest, Bard & Sohn.

Vivaldi, Antonio. Concerto G dur (Nr. 3) f. Violine, Streichorch. u. Orgel bearb. von Tivadar Nachèz. — Concerto B dur (Nr. 4) f. V., Streichorch. u. Orgel bearb. v. Tivadar Nachèz. (Beide auch f. V. u. Kl.) Mainz, Schott.

Vivaldi, Ant. Sonate en Concerto f. V. u. B., hrsg. von Vincent d'Indy. Paris, Senart.

Wiener Tanzmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts: Johann Heinrich Schmelzer, Johann Josef Hoffer, Alexander Poglietti. Nebst Anhang: A. Partita ex Vienna. B. Zwei deutsche Lieder von J. H. Schmelzer. Bearbeitet von Paul Nettl. (Denkm. d. Tonkunst in Österreich. XXVIII. Jahrg. 2. Teil. Bd. 56.) Wien u. Leipzig 1921, Univers.-Edit. u. Breitkopf & Härtel.

Paul Nettl, der Herausgeber dieses Denkmälerbandes, hat seine Publikation mit einer Studie über „Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts" (Studien zur Musikwissenschaft 8) erläutert, die weit über den Charakter einer bloßen Einleitung hinausgeht: es ist eine der sorgfältigsten und umfassendsten Arbeiten, die bisher überhaupt zur Geschichte der Suite erschienen sind. Nettl geht nicht nur, alle Quellen zusammenfassend, auf die frühesten Bildungen der eigentlichen „Tanzfolge" zurück — wobei als besonders wertvolle Erkenntnisfrucht die Tatsache abfällt, daß die sogenannten Intermezzi der späteren Suite, mit Ausnahme des Menuetts, keine Neuschöpfungen des 17. Jahrhunderts sind, „sondern dem Grundstock altfranzösischer Tänze angehören"; selbst das Menuett stammt wahrscheinlich von dem alten Amener ab —, sondern er gelangt zu einer neuen und durchaus begründeten Scheidung der Suiten-Arten: die altfranzösische Branle-Folge; die deutsche durchvariierte Suite; die Kammer-Suite des 17. Jahrhunderts; zu welchen drei Arten (wobei ich nur ein Fragezeichen zu Nettls Annahme machen möchte, bei der zweiten habe es sich noch um getanzte Gebrauchsmusik gehandelt) als ein selbständiger Zweig die Ballett-Suite tritt, wie sie am Wiener Hof unter Leopold I. im Gebrauch war. Das Charakteristische dieser Suite ist im Formalen, daß nur ihr Rahmen einigermaßen feststeht: die Intrada (Sonata, Sonatina, Sinfonia oder wie ihr Name sonst lauten mag) und die Retirada; daß aber ihr „Inhalt" so bunt ist, wie es die Verwendung der einzelnen Stücke als Ballettintermezzo einer Oper, als Ritterballett, Wirtschaft, „Merenda" eben verlangte. Dies auch der Grund, warum man gerade in dieser Suitengattung nach geprägten und sehr reinen Typen nicht suchen darf; es ist überraschend, wenn man unter den publizierten Stücken in der „Aria Viennese" in e moll von J. H. Schmelzer (S. 10) auf eine so klassische, dem Bachschen Typus so nahe Gavotte (1667!) stößt. Im übrigen aber sind die Stücke, entsprechend ihren Titeln, halb bizzarr, halb enttäuschend. Zu den ersten gehört etwa die drollige Campanella (S. 18), die „Fechtschule", der Balletto di Spiritelli, besonders der Balletto di filosofi, dessen Aria seconda anmutet wie eine primitive Vorahnung von Beethovens „Malinconia" in op. 18, 6: das Adagio und Presto versinnbildlichen das melancholische und sanguinische Temperament. In anderen Fällen ist es nutzlos, den Beziehungen nachzuspüren, die die geheimnisvollen programmatischen Titel andeuten.

Wichtiger als dies ist die Beobachtung, wie der Hauptkomponist dieser Ballettsuiten, Johann Heinrich Schmelzer, in dies Kunstgebiet Elemente volkstümlich süddeutscher Melodik einführt: nicht etwa als erster; vor ihm hatte schon diesen Schritt Wolfgang Ebner getan, der erste Wiener Musiker, von dem eine Ballettmusik erhalten ist (1661). Es ist der gleiche Vorgang, wie etwa hundert Jahre später bei Haydn; und ähnlich, wie später bei den Wiener Walzer- und Vokalkomponisten des Vormärz, Lanner und dem älteren Strauß, ist das Volkstümliche, Wienerische mit einem Schuß italienischer Melodik (diesmal Marc Antonio Cestis) versetzt. Man sehe die Ballettmusik Schmelzers zu Draghis „Baldracca", 1679, besonders das Stückchen „Von schwäbischen Mädeln"; die „Bader Aria" S. 51, die ein ganz scharfes Charakterbild eines bäurischen Pfiffikus gibt; die „Pastorella" S. 56, die nichts Höfisch-Schäferliches hat, sondern, mit ihrem Stimmüberschlagen, etwas Älplerisches, Jodlerhaftes: ein Eindruck, der durch die folgende Gavotta styriaca bestätigt wird. Dies sind die Züge, die den Band — der im Übrigen durch die einfachere und reichere (chorische) Besetzung der einzelnen Werke, harmonische und rhythmische Eigenheiten u. a. eine Fülle von Anregungen böte — so besonders reizvoll machen; es ist ganz richtig, daß Nettl durch Beigabe einer anonymen volkstümlichen „Partita ex Viena" für Cembalo, durch Mitteilung eines volkstümlichen Duetts (man möchte sagen: Singspielhallen-Duetts) und eines Liedes von Schmelzer diese Hauptüberraschung der Publikation noch betont hat. Die Kunstmäßigkeit Schmelzers tritt gegen dies Wienerische zurück; er ist anscheinend derjenige, der sich hierin am unbedenklichsten und dabei doch künstlerischsten gegeben hat: die Suite von J. J. Hoffer ist farblos; die andre von Alessandro de Poglietti, ein Balletto a sei, hat die Geschliffenheit und Noblesse von Kammermusik und besitzt ihren Clou in einem Amener in bmoll (!).

Einstein.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Leipzig.

In der Ortsgruppe Leipzig der DMG sprach am 23. Januar Herr Kantor Werker Königstein, Elbe) über „Bach und die Moderne". In enger Anlehnung an seine uns bekannt gewordenen „Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des wohltemperierten Klaviers" (Abhandlungen des Sächsischen Forschungsinstituts Heft 3, 1922) machte Ref. das Präludium und die Fuge in C dur zur Grundlage seiner Ausführungen, die darin gipfelten, daß Ref. den Nachweis des ganz bewußt mathematisch-architektonischen Schaffens bei Bach zu erbringen versuchte. Diese Beziehungen dieses Prinzips zur Modernen stellte Ref. wesentlich auf pädagogischem Gebiete dar, indem er Vorschläge für die Anwendung dieses konstruktiven Verfahrens in den Kompositionslehrgängen der Konservatorien machte. In der lebhaften Diskussion wurde der Nachweis der exakten Architektonik der Fugen sowie die Aufdeckung des motivischen Zusammenhangs als wissenschaftliche Leistung dankbar anerkannt; doch wurden auch lebhafte Zweifel darüber laut, ob die Entdeckerfreude den Ref. nicht dazu verleitet habe, den Nachweis der architektonischen Symmetrie allzusehr zu detaillieren und dabei den lebendigen Schaffensprozeß allzu einseitig zu einem mathematischen Rechenexempel umzudeuten.

Blume.

Mitteilungen

Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich können im Oktober ds. Js. ihren dreißigjährigen Bestand feiern. Ihr Begründer und Leiter, Guido Adler, sieht gleichzeitig auf das fünfundzwanzigjährige Bestehen des von ihm ins Leben gerufenen Musikhistorischen Instituts

der Universität Wien, zugleich auf 40 (eigentlich 42) Jahre seiner akademischen Lehrtätigkeit zurück; endlich sind es 50 Jahre, seit er mit Felix Mottl den akademischen Wagnerverein in Wien begründete.

Dr. Knud Jeppesen hat sich an der Kopenhagener Universität auf Grund der Abhandlung „Der Palestrinastil mit besonderer Berücksichtigung der Dissonanzbehandlung" als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Er liest im Wintersemester: „Musiktheoretische Grundbegriffe" einstündig, sowie „Einführung in die klassische Vokalpolyphonie", zweistündig.

Zu Homberg in Niederhessen hat vom 25.—28. Jan. 1923 unter Leitung des Seminarlehrers Georg Heinrichs ein „Kleines Händel-Fest" stattgefunden, das mit einem Vortrag über Händels Leben und der Vorführung von Instrumentalkompositionen von Vorläufern Händels (Zachau, Corelli, Kerll) und Händel selbst begann und mit der zweimaligen Wiedergabe des „Messias" schloß — eine Wiedergabe die sich durch absolute Vollständigkeit und möglichsten Anschluß an die Originalpartitur auszeichnete.

Die vom 7. bis 10. November vor. Js. durch die Buchhandlung M. Lempertz in Bonn abgehaltene Versteigerung der Musikbibliothek Erich Priegers war insofern von besonderer Bedeutung, als hier seit langen Jahren wieder eine große musikwissenschaftliche Bücherei auf dem Auktionswege zum Verkauf gelangte. Im Gegensatz zu den vorwiegend von antiquarisch-bibliophilen Gesichtspunkten zusammengestellten Sammlungen Weckerlin und Wagener, die durch die Firma C. G. Boerner in Leipzig 1910 und 1913 unter den Hammer kamen, war Priegers Bücherei eine ausgesprochene „Gebrauchsbibliothek", in der aber auch, wie es bei einer in jahrzehntelanger Forscher- und Sammlertätigkeit entstandenen Sammlung meist der Fall zu sein pflegt, viele Erst- und Frühausgaben und andere seltene Drucke vertreten waren. (Vgl. die Anzeige des Katalogs im Oktober-Heft, S. 64). — Der Gesamterlös der Versteigerung bezifferte sich auf annähernd 18 Millionen Mark — ein Betrag, der auf den ersten Blick recht hoch erscheint, aber stark zusammenschrumpft, wenn man der Summe die „Schlüsselzahl" der entwerteten Papiermark zugrunde legt. Selbstverständlich kommt ein erheblicher Anteil an diesem Erträgnis auf das geldkräftige Ausland, das große Aufträge erteilt oder eigene Vertreter zur Auktion entsandt hatte, so daß die jungen musikwissenschaftlichen Seminare der westdeutschen Universitäten auf manches begehrte und schwer erreichbare Werk leider verzichten mußten. Glücklicherweise konnte wenigstens Herr Paul Hirsch manche Rarität für seine großartige Frankfurter Musikbibliothek (und für Deutschland!) retten. Neben ihm erregte übrigens ein homo novus auf diesem Gebiete, Herr von H. aus München, durch die „Großzügigkeit" seiner Ankäufe allgemeine Aufmerksamkeit.

Nachstehend eine kleine Blütenlese der erzielten Preise (außer den 15 % Aufgeld), wobei die Beträge der Kürze halber in Tausenden Mark angegeben seien: C. Ph. Em. Bachs „Versuch ... das Clavier zu spielen" (1787—97): 23; Nachlaßverzeichnis (1790): 13; Schemellis „Musical. Gesangbuch" (1736): 50; Eitners Quellen-Lexikon: 36; Katalog der Bibl. Fétis: 20; Coussemaker „L'art harmonique . . ." et „Histoire de l'harmonie . . .": 40 u. 25; Fétis „Biographie universelle . . .": 25; Forkels Musik.-Kritische Bibliothek: 17; Gerbers altes und neues Lexikon: 31; Grove's „Dictionary" (2. Aufl.): 32; Textbuch zu Haendels ‚Julius Caesar' (Hamburg 1725): 160; Mattheson, Haendels Lebensbeschreibung (1761): 38; J. A. Hillers „Anweisung zum musik.-richtigen Gesange" (1774): 11; Kircher, „Neue Hall- und Tonkunst" (1684): 26; Kirnberger, „Grundsätze des Generalbasses" (1781): 15; Mattheson, „Der vollkommene Capellmeister" (1739): 15; L. Mozarts Violinschule (2. Aufl., 1770): 16; W. A. Mozarts Generalbaßschule (neue Ausgabe): 15; Quantz' „Versuch ... die Flöte trav. zu spielen" (3. Aufl., 1789): 38; Scheibe, „Ueber die musik. Composition" (1773): 42; Sorge, „Anleitung zur Fantasie" (1767): 23; „Vorgemach der musik. Composition" (1745—47): 42; Tosi-Agricola, „Anleitung zur Singkunst" (1757): 15; Türks Klavierschule (1789): 24; Walthers Musical. Lexicon (1732): 10,5; „Allg. musik. Zeitung", 50 Bde. (1798 – 1848): 340. — Aus der Abteilung der praktischen Musik: C. Ph. Em. Bach, Klaviersonaten (1761—1786): zwischen 20

und 70; Klopstocks „Morgengesang" (1784): 20; „Heilig" (1779): 15; „Musikalisches Vielerley" (1770): 400; sechs Klavierkonzerte (1772): 26; „Die Israeliten in der Wüste": 20; Gellerts „Geistliche Oden und Lieder" (3. Aufl., 1764): 40; Joh. Christian Bach, verschiedene Instrumentalwerke in Originalausgaben: im Durchschnitt 30–40; „Amadis des Gaules" (Partitur, 1779): 80; J. S. Bachs „Musicalisches Opfer" (1747): 86; Beethoven, „Wellingtons Sieg" (Partitur 1816): 160; Campra, Motetten (vier Bände, 1695–1717): 125, 50, 35, 95; Pepuschs Ausgabe von Corellis Sonaten op. 4: 46; Durante, „Sonate per Cembalo": 60; „The Fitzwilliam Music" (1825 f.): 100; Gluck, „Alceste" (Part., 1769): 26; Haendel, „Apollo's Feast": 21; „Aetius" (1732): 41; „Otho" (1722): 18; „Richard I." (1727): 35; „Siroe" (1728): 32; „Tamerlane" (1724): 46 (sämtlich englische Partiturdrucke aus der Zeit); E. T. A. Hoffmann, sechs ital. Duettinen: 38; Holzbauer, „Günther von Schwarzburg" (1776): 25; Lully, „Armide" (1713): 20,5; Pachelbel, „Praeludium und Fuge" (1725): 100; Rousseau, „Le devin du village" (1753): 50 usw. — Sodann noch die Preise der großen Gesamtausgaben, die leider alle das Ausland entführt hat: J. S. Bach: 2 Millionen; Händel: 1,1 Millionen; Mozart: 1 Million; Purcell (18 Bde.): 800000; Rameau (6 Bde.): 210000; Schütz (14 Bde.): 400000; „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" (1.–13. Jahrg.): 900000; „Publications of the Musical Antiquarian Society" (19 Bde.): 310000 Mark. Kinsky.

Die Erziehungsdirektion Zürich hat Herrn Dr. A. E. Cherbuliez-Chur die venia legendi erteilt.

Die „Kirchenmusikalischen Blätter" von E. Böhm haben sich mit der altbekannten „Siona", die in ihrem 45. Jahrgange vor drei Jahren ihr Erscheinen leider einstellen mußte, zu einer „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik" vereinigt, die nun mit Nr. 1/2 (Januar-Februarheft) bei F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H. in Hildburghausen erscheint. Herausgeber sind: Organist Carl Böhm in Nürnberg und Pfarrer Wilhelm Herold in Eichstätt. Die Schriftleitung ist in Nürnberg, Schweinauerstr. 66 I. Die Zeitschrift erscheint monatlich in einem Umfang von 16 Seiten mit einer Musikbeilage.

Die Schriftleitung bittet freundlichst alle Dozenten, soweit sie es noch nicht getan haben, um raschefte Mitteilung der Liste ihrer Vorlesungen im Sommer-Semester 1923. Bei dieser Gelegenheit sei auch die Bitte um Bekanntgabe der Titel aller ungedruckten Dissertationen an deutschen Hochschulen wiederholt!

März | Inhalt | 1923

	Seite
Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	289
Paul Nettl (Prag), Die Bergamaska	291
Alfred Orel (Wien), Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen	296
Kathi Meyer (Frankfurt a. M.), Zum Stilproblem in der Musik	316
Otto Ursprung (München), Die Gesänge der hl. Hildegard	333
Bücherschau	338
Neuausgaben alter Musikwerke	345
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	350
Mitteilungen	350

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft 5. Jahrgang April 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Beobachtungen zum geistlichen Liede[1]

Von

Hermann Müller, Paderborn

I.

Peter Wagner spricht in seiner „Gregorianischen Formenlehre“[2] gelegentlich von dem „hochentwickelten Sinn der alten Sänger für den wirkungsvollen und natürlichen Zusammenhang melodischer Glieder“. Was er da — mit Recht — vom gregorianischen Gesange behauptet, gilt auch für die Klassiker der a cappella-Periode, bei denen sich ein zartes Feinempfinden für das lebendige Zusammenschließen mehrerer melodischer Glieder klar nachweisen läßt. Ebenso für das alte einstimmige geistliche Lied. Wo hier ein Melodieglied wiederholt wird, zeigt sich nicht selten eine eigentümliche Art, die beiden Teile miteinander musikalisch zu verbinden. Vielleicht verlohnt es sich der Mühe, einige Beispiele dafür zusammenzustellen[3].

Als erstes Beispiel diene uns die im Mainzer Cantuale von 1605 stehende deutsche Fassung des alten lateinischen „Dies est laetitiae“[4]. Es handelt sich hier um eine Variante des „Der Tag der ist so freudenreich“ oder des „Ein Kindelein so löbelich“, jener Melodie, die W. Nelle[5] als eins „der unveräußerlichsten Stücke unseres Kirchen- und Kindergesanges“ bezeichnet und als eine „Weise, die an Fröhlichkeit von keiner anderen übertroffen wird, an musikalischem Gehalt auch von keiner“. Die genannte Mainzer deutsche Fassung beginnt:

---

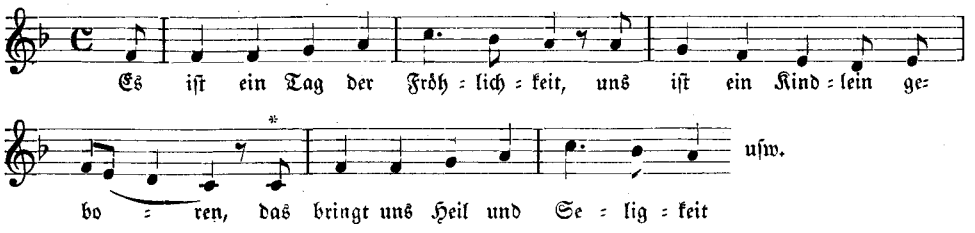
[1] Beitrag für die handschriftliche Festschrift zum 70. Geburtstage Max Friedlaenders (12. Oktober 1922).

[2] (1921), S. 339.

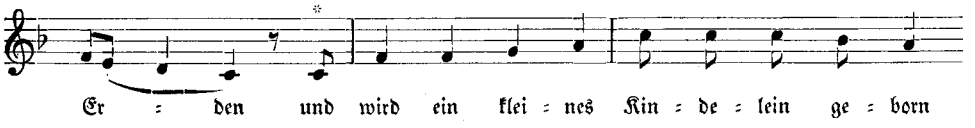
[3] Die Notenbeispiele dieses kleinen Aufsatzes wurden sämtlich „modernisiert“ durch Reduktion der Notenwerte, Einsetzen von Taktstrichen bzw. Umschreiben in andere Tonhöhe. Es schien sich dies in diesem Falle mit Rücksicht auf die Einheitlichkeit des Notenbildes zu empfehlen.

[4] Vgl. Bäumker, Kirchenlied I, Nr. 43; Wackernagel, Kirchenlied V, Nr. 1458; Zahn, Melodien IV, Nr. 7869f.; Meister, Kirchenlied, Nr. 21.

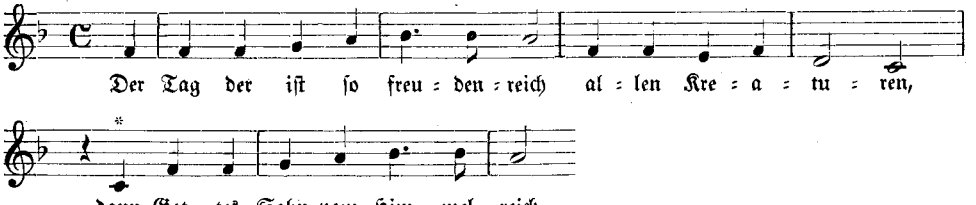
[5] Schlüssel z. Evang. Gesangb. f. Rheinl. u. Westf. (1918) S. 36.



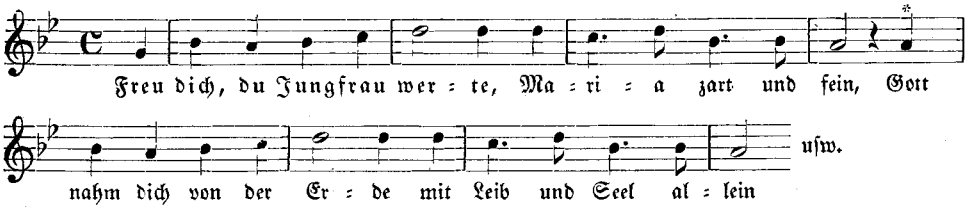
Ähnlich liest man gegen Ende:



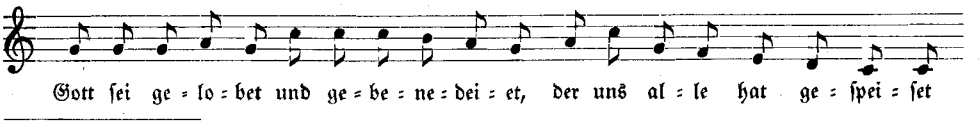
Auch im Münsterischen Gesangbuch von 1677 (Melodien, Nr. 18) heißt es:



Aus Prager Gesangbüchern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1655 und 1676) bringt Bäumker[1] folgende Liedweise:



Die kernige, bei Katholiken[2] und Protestanten[3] in hohem Ansehen stehende Weise des „Gott sei gelobet und gebenedeiet" findet sich in einem handschriftlichen Prozessionale des Franziskanerklosters zu Miltenberg. Daraus hat sie H. Böckeler[4] veröffentlicht. Wenn Böckelers Vermutung richtig ist, stammt jenes Prozessionale aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Danach hätten wir hier die erste einstweilen erreichbare Quelle für die Melodie. Diese lautet:

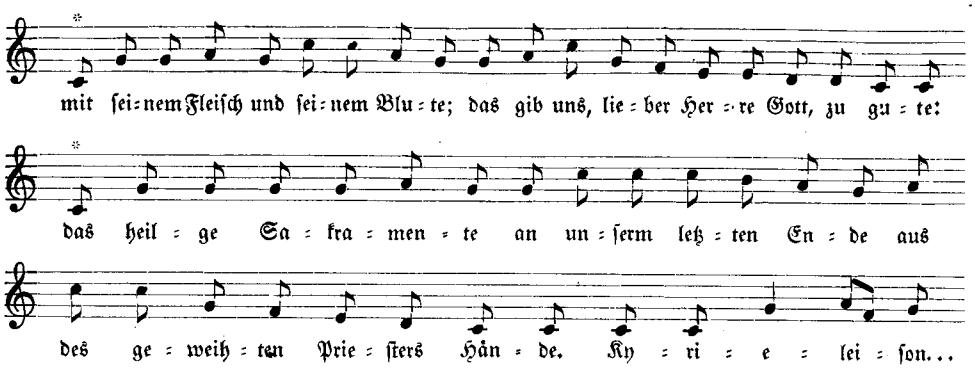


[1] Kirchenlied III, Nr. 78; s. ebenda S. 31, Nr. 36 u. II, S. 37, Nr. 89.

[2] Vgl. J. Mo'hr, Einleitung und Quellennachweis zum Psälterlein ([2] 1891), S. 113 f.; G. M. Dreves, O Christ hie merk! (1885), S. 162 zu Nr. 89 („Von himmlischer Zartheit").

[3] S. W. Nelle, Schlüssel, S. 133 zu Nr. 223; Fr. Spitta, „Ein feste Burg ist unser Gott" (1905) 394. Auch Ph. Dietz, Die Restauration des evangelischen Kirchenliedes (1903) zählt das Lied zu den „trefflichen älteren Kernliedern" (S. 392).

[4] „Zwei alte deutsche Kirchenlieder"; in: Gregorius-Blatt 9 (1884) 41—43.



Daraus, daß wir vorderhand für diese Singweise keinen früheren Fundort nachweisen können als das Miltenberger Prozessionale, ergibt sich allerdings nicht ohne weiteres, daß diese Miltenberger Fassung anderen, etwas später nachweisbaren Lesarten der Melodie in allen Einzelheiten vorzuziehen sei, oder daß sie gar die Urform der Melodie darstelle. Der Weg von der Stammelodie Lauda Sion bzw. Laudes crucis — man denke auch an Verbum bonum — bis zu unserem Liede ist so weit, daß es wohl unmöglich ist, über die einzelnen Mittelglieder Genaues herauszustellen. Sehr wahrscheinlich hat das Lied den Charakter einer „echten Durweise", von der P. Wagner gelegentlich spricht[1], von Haus aus wohl nicht gehabt. Es lehnte sich vielmehr ursprünglich auch bei der Stelle „alle hat gespeiset" und im „Kyrieleison" eng an die gregorianische Melodie an, wie die interessanten Varianten in Walters Gesangbüchlein 1524, in den „Neuen deutschen Geistlichen Gesängen für die gemeinen Schulen" von 1544[2], in des Val. Babst „Geistlichen Liedern" von 1545, bei Leisentritt 1567 und in anderen Gesangbüchern recht deutlich erkennen lassen. Sei dem wie immer. Jedenfalls hat man, wie die Miltenberger Handschrift s. XV (?), das Straßburger „Teutsch Kirchenampt" 1525, die Straßburger „Psalmen" 1526, das Straßburger Gesangbuch 1541[3], Vehe 1537 u. a. ausweisen, sehr früh bei „alle hat gespeiset" und „lieber Herre Gott, zu gute" stufenweise den Quintengang nach unten gemacht. Und die Miltenberger Handschrift hat uns die Kunde aufbewahrt, daß man alsdann bei den beiden Wiederholungen („mit deinem Fleische" und „das heilge Sakramente") die ersten Silben („mit" und „das") dem Schlußton der gerade

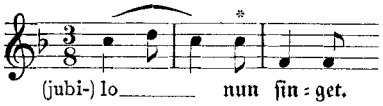
[1] Gregor. Formenlehre 515.

[2] Denkmäler Deutscher Tonkunst, 1. Folge, 34. Bd., S. 88; vgl. zu Baltasar Resinarius (= Hartzer) jetzt Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik ... bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges (1920) 444f.

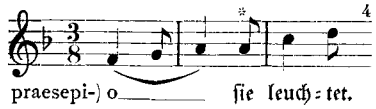
[3] Wackernagel kennt in seiner Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes (1855, S. 174) dieses wunderbar ausgestattete Buch nur aus dem Titel der zweiten, 1560 erschienenen Auflage; er nennt die zweite Auflage von 1560 „das schönste unter allen (Gesangbüchern), die je gedruckt worden" (S. 296). Die erste Auflage ist natürlich noch wertvoller. Auch Zahn (Melodien VI, S. 41) nennt nur die zweite Auflage. Geheimrat Smend (Münster i. W.) hatte die Güte, mich darauf aufmerksam zu machen, daß gemäß F. Hubert (Die Straßburger liturgischen Ordnungen im Zeitalter der Reformation [1900] XXVIIIf., Fasc. VIII) ein Exemplar der ersten Ausgabe von 1540 in der Bibliothek der evang. Stadtkirche zu Isny als „Unikum" aufbewahrt wird. Bei dem ausgezeichneten bibliographischen Werte dieser ersten Ausgabe ist vielleicht die Bemerkung hier gestattet, daß ein zweites Exemplar auf der Bischöfl. Akadem. Bibliothek (Abteilg. Fürstenbergiana) zu Paderborn liegt. Eine genaue Beschreibung des Isnyschen Exemplars von F. Hubert in: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 3 (1898) 52—57.

voraufgehenden Melodie akkommodierte[1]. J. Mohr hat in seinem Pfälterlein[2] diese charakteristische Fassung erfreulicherweise beibehalten.

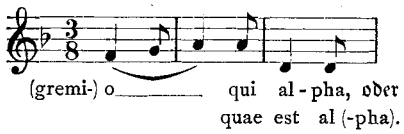
Das alte Mischlied „In dulci jubilo" mit „seiner fröhlichen Reigenmelodie"[3] ist ein wahrhaft leuchtendes Beispiel dafür, mit wie feinem Sinn die alte Zeit die einzelnen Glieder einer Melodie aneinander zu „nähen" verstand. Für die Akkommodation bei Melodiewiederholungen kommt gleich der Anfang in Betracht:



Ferner:



Am Schluß hat man in der ältesten Zeit offenbar gesungen: (gremio,) qui alpha est et o, oder: qui alpha et o; stellenweise auch: quae est alpha et o. Wo man an dieser Stelle die sechssilbige Fassung nahm, wird man wiederum „genäht" haben[5]:



Es ist übrigens schade, daß in der Strophe „Ubi sunt gaudia" die zweifellos echte Lesart: Da die Vöglein singen" schon so früh dem „Da die Engel singen" hat weichen müssen. Wer hat den Mut, die „Vöglein" in den liederfrohen Himmel zurückzulocken?

Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist uns ein Weihnachts-Wiegenlied erhalten, dessen Melodie, hie und da etwas variierend, im Wesentlichen „durch alle Gesang- und Choralbücher vom 17.—19. Jahrhund." „genau dieselbe blieb"[6].

Man sang es folgendermaßen:

---

[1] Etwas Ähnliches beobachten wir bei der Fassung des Kyrieleison. Da wir es hier nur mit der „Agglutination" bei Melodiewiederholungen zu tun haben, lassen wir die Erörterung darüber jetzt beiseite. Vielleicht bietet sich später einmal Gelegenheit, über diese allgemeinen Angleichungen in alten Melodien — etwa im Anschluß an ähnliche Dinge im gregorianischen Gesange — mehr zu sagen.

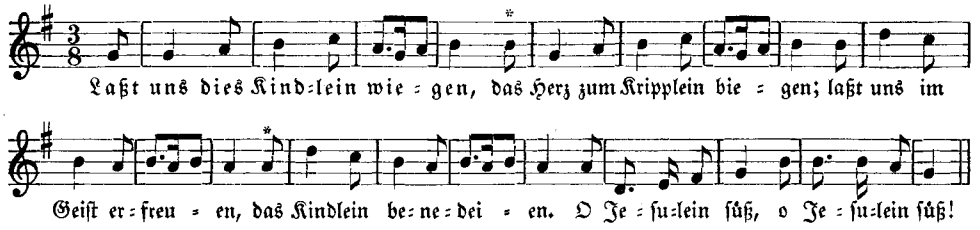
[2] (1894), S. 586, Nr. 152.

[3] Friedrich Spitta in: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 14 (1909) 365. Zu demselben Aufsatz (ebenda 15 [1910] 13ff.) darf an diesem verschwiegenen Plätzchen vielleicht daran erinnert werden, daß die ältesten Texte bei der ersten Strophe in der Regel nicht „als" oder „wie die Sonne", sondern vielmehr „für" oder „vor die Sonne" bieten.

[4] Vgl. das Faksimile der Münchner Handschrift Clm 5023 aus dem Jahre 1479 bei G. M. Dreves in: Kirchenmusikal. Jahrbuch IV (1889), S. 29. Es ist u. E. sicher, daß der Tenorschlüssel ebendort auf einem Schreibfehler beruht — trotz dem, was Dreves (daselbst S. 30) zu Gunsten der phrygischen Weise anführt.

[5] Die Trierer Handschrift von 1482 mit ihrem eigenartigen Schluß: „ergo merito, id sullen alle hertzen swewen in gaudio" (s. Bäumker, Kirchenlied I, S. 310) schaltet für uns hier aus. Vgl. auch Hoffmann, In dulci jubilo (2 1861) 49 f.

[6] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III (1894), S. 648.

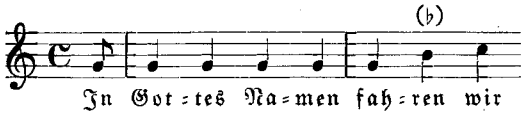


Die „neuere" schlesische Melodie[1] hat sich allmählich aus der vorstehenden alten Weise entwickelt.

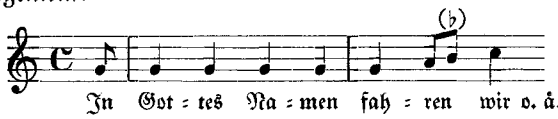
* * *

II.

Das Volk bevorzugt für seinen Gesang, zumal innerhalb der einzelnen melodischen Glieder, kleine Intervalle[2]. Weite Tonschritte liegen ihm im allgemeinen nicht[3]. Damit hängt die Neigung zusammen, Intervalle stufenweise auszufüllen. Aus:



wird sehr bald allgemein:



So finden wir es beim Intervall der Terz im geistlichen Volkslied auf Schritt und Tritt.

Ein hübsches Beispiel für die Behandlung der Quart im Volksliede bietet das Weihnachtslied „Der Spiegel der Dreifaltigkeit" („En Trinitatis Speculum"). Man vergleiche etwa die Fassungen der Berliner Handschrift (15. Jahrh.)[4], des Gesangbuchs der Böhmischen Brüder 1566 (Bl. 38; „Der eingeborne Gottes Sohn"), des Kölnischen Gesangbuchs 1599 (Quentel; Bl. 40) und des Paderborner Gesangbuchs 1609 (Pontanus; S. 62f.), um sich der Aufgaben bewußt zu werden, die der kritischen Arbeit am Volksliede auch nach der melodischen Seite hin noch harren.

---

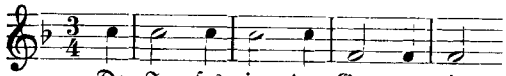
[1] Bei Erk-Böhme a. a. O. S. 647 an zweiter Stelle; ähnlich das Volksliederbuch für gem. Chor 1, Nr. 88.

[2] Vgl. dazu namentlich Robert Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie (1913), Sachregister unter „Tonschritte" und „Tonstufen". Aus der vortrefflichen Arbeit Lachs erkennt man, wie notwendig es ist, nach Möglichkeit die ursprüngliche Fassung geistlicher Volkslieder herauszustellen, um nicht zu falschen Schlüssen über das Alter zu kommen; s. etwa S. 313.

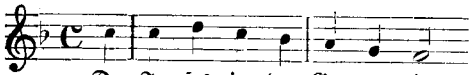
[3] Es hat einen gewissen Reiz, daraufhin die beiden Hälften des von Brahms für vierstimmigen Chor gesetzten Liedes „In stiller Nacht" (Deutsche Volkslieder, Heft 2, Nr. 1) mit einander zu vergleichen. Die erste Hälfte mit ihrer außerordentlich volkstümlichen Miserere-Melodie hat nur Sekundenschritte in sehr ruhiger Mittellage; die zweite, von Brahms neugeschaffene Hälfte, holt viel weiter aus. Vgl. im Übrigen zu dem Liede den Aufsatz im Cäcilienvereinsorgan 50 (1915), 157—161. Es mag hier angemerkt werden, daß bereits die „Liebliche Kinder Cythar" (Köln Brachel 1632 S. 39—43) den Speschen „Trauergesang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten" aufweist mit einer Melodie, die der im „Seraphischen Lustgart" (Köln Brachel 1635 S. 160) aufgezeichneten ähnlich ist.

[4] Bäumker, Kirchenlied IV, Nr. 100.

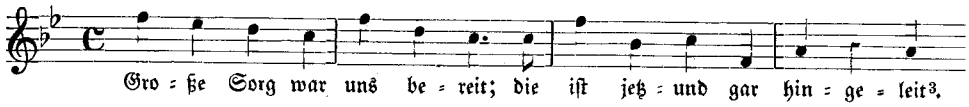
Besonders interessant ist es, zu beobachten, wie das Volk sich vielfach die Quinten zurechtsingt. Der Passionsgesang „Da Jesus in dem Garten ging" hat folgenden Anfang:



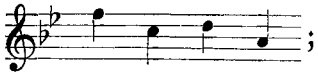
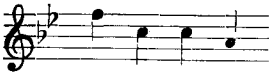
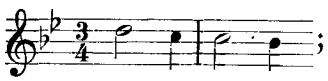
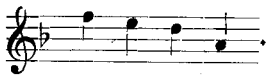
Daraus wurde sehr früh z. B.:



Allem nach hatte die prachtvolle Osterweise „Freu dich, du werte Christenheit" in ihrem Mittelsatze ursprünglich die mächtigen mixolydischen Quintenschritte:



Was ist aus den charakteristischen Quinten mit der Zeit geworden?

Beuttner 1660 (= 1602?) hat ; Mainz 1605: ; Köln 1619 und andere:  ; Corner 1631:  ; Andernach 1608:  ; und, um auch aus neuester Zeit eine Lesart zu erwähnen, das „Deutsche evangelische Gesangbuch für die Schutzgebiete und das Ausland" (sog. „Auslandsgesangbuch"; 1915) läßt — im Anschluß an frühreformatorische Lesarten — singen[4] (in „Es ist das Heil uns kommen her"):  .

Et reliqua —.

Das liebliche „Zu Bethlehem geboren"[5] zählt zu den beliebtesten Weihnachtsliedern. Und Zuccalmaglio hat durch seine Umformung („Die Blümelein sie

[1] Catholische Geistliche Gesänge Köln 1608 S. 195. Weil diese Gesänge „von der Fraternitet S. Ceciliae Zu Andernach in Lateinisch vnd Teutsche verß Componirt vnnd Collegirt" wurden, nennt man die Sammlung schlechthin „Andernacher Gesangbuch".

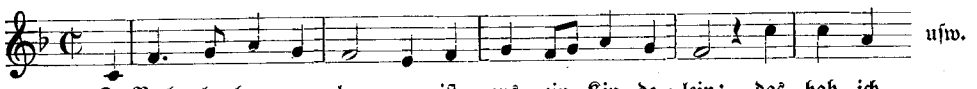
[2] So Köln Brachel 1619, S. 146 f.

[3] Der Text dieses Liedes zeigt schon früh große Verschiedenheiten. Auch für die Melodie ist wohl zu unterscheiden zwischen dem „Freu dich, du werte Christenheit" — damit haben wir es hier zu tun — und dem „Freut euch, alle Christenheit", aus dem sich das erstgenannte Lied entwickelt hat. Es liegt hier eine ähnliche modale Verschiebung vor, wie wir sie beim Fronleichnamshymnus Pange lingua beobachten. Allerdings ist die Sache u. E. nicht ganz so einfach, wie Bäumker (Kirchenlied 1, S. 550) und Erk (Liederhort 3, S. 685) anzunehmen scheinen.

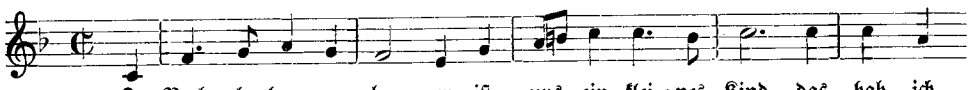
[4] Zu den Varianten des Liedes in evangelischen Büchern vgl. auch Fr. Zelle, Die Singweisen der ältesten evangelischen Lieder I. Die Melodien der Erfurter Enchiridien (1899) 8.

[5] Vielleicht stammt es von Friedrich von Spe (1591—1635). Vgl. H. Schachner, Naturbilder und Naturbetrachtung in den Dichtungen Friedrichs von Spe (1906), 57 f.; Cäcilienvereinsorgan 52 (1917), 2 ff.; K. Beckmann, Heinrich Lindenborn, der Kölnische Diogenes (1908), 228.

schlafen") dafür gesorgt, daß die hübsche Weise auch außerhalb der katholischen Kirche bekannt wurde[1]. Das Original steht im „Geistlichen Psalter" (Köln 1638), S. 81f. Es beginnt:



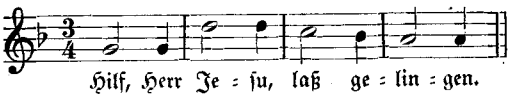
Straßburger Gesangbücher um 1700 machten daraus:



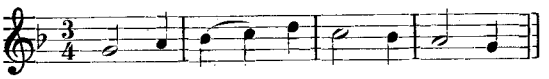
Man sieht: das Ende der ersten Verszeile ist dem Anfang der zweiten angeglichen und der Quintensprung beseitigt worden.

Ähnliche Ausweichungen in die Oberquinte finden sich auch bei dem Liede „Da Jesus in den Garten ging[2], sowie bei der sehr bekannten Weise des „Stabat mater" (= „Christi Mutter stand mit Schmerzen")[3]; aber da dienen sie nur dazu, die Strophen, bzw. die Halbstrophen aneinander zu koppeln.

Johann Schop hat den Ristischen Text „Hilf, Herr Jesu, laß gelingen" mit einer Melodie[4] versehen, deren Anfang lautet:



Daraus wurde in Reusners Gesangbuch[5]:



Man hat also im geistlichen Liede nicht nur den Sprung in die Unterquinte (s. oben S. 358), sondern bei der Schopschen Melodie auch den in die Oberquinte stufenweise ausgefüllt.

Von einschneidender Bedeutung wurde für manche Liedweisen die Sitte, Quintenschritte aufwärts, zumal im Anfang oder nach Abschnitten, einfach dadurch zu beseitigen, daß man die erste Note der zweiten gleich setzte.

Die ältere Weise des „Vom Himmel hoch da komm ich her" stammt von dem weltlichen Volksliede „Ich komm aus fremden Landen her"[6]. Zahn[7] bietet

---

[1] Vgl. zu Zuccalmaglios Tätigkeit die schöne Studie von Max Friedlaender „Zuccalmaglio und das Volkslied" im Jahrbuch d. Musikbibl. Peters, 1918, S. 52—80, bes. S. 76f.

[2] Köln Brachel 1619, S. 146f. u. a.; vgl. Bäumker, Kirchenlied 1, Nr. 218 II u. III.

[3] S. dazu den Aufsatz im Cäcilienvereinsorgan 52 (1917), 25—33; daselbst S. 30 ein Faksimile aus dem Clausener Gesangbuch von 1653.

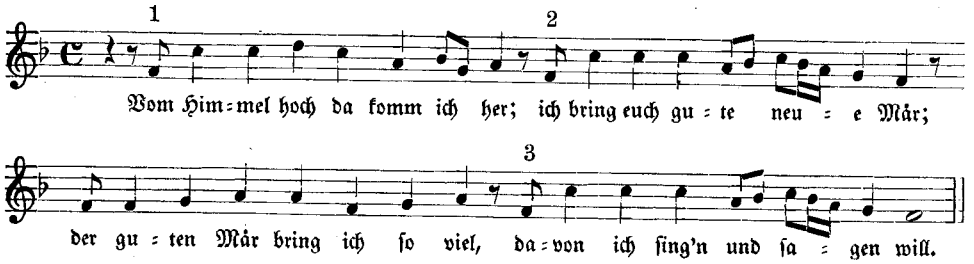
[4] In dem dritten Zehnt der „Himlischen Lieder" von Rist (Lüneburg 1642, Nr. 1); vgl. Zahn, Melodien 2, Nr. 3687a; dazu ferner Nr. 3687c.

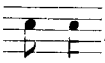
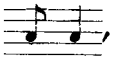
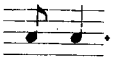
[5] Königsberg 1702.

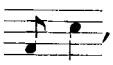
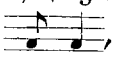
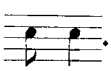
[6] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III (1894), S. 2—5 und 635; R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, L u. 180—188; Kurt Hennig, Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation (1909), 51f., 141; Ph. Wolfrum, Die Entstehung u. erste Entwickelung des d. evang. Kirchenliedes (1890), 77, 101ö.

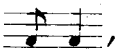
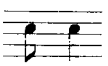
[7] Melodien 1, Nr. 344a—d.

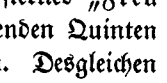
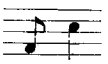
vier Lesarten für diese Melodie des „Vom Himmel hoch". Die älteste davon (aus dem Klugschen Gesangbuch von 1535) heißt:



In den „Geistlichen Ringeltentzen ... Vor die Jugent" (Magdeburg 1550) sind die drei Quinten vollständig aus dem Wege geschafft; bei 1 liest man  , bei 2  , bei 3  .

Das „Schlesich singebüchlein" von Valentin Triller (Breslau 1555) hat bei 1  , bei 2  , bei 3  .

Und Ludecus bietet in seinem Missale von 1589 bei 2  , bei 3  ; bei 1 mußte für ihn die erste Note wegen des Textes („Hoch vom Himmel komm ich her") wegfallen.

Fr. Zelle konnte in seinem Buche „Das älteste lutherische Haus=Gesangbuch" (1903, S. 48 f.) eine „bisher noch nirgends abgedruckte" Fassung der uns hier beschäftigenden Melodie veröffentlichen. Sie steht in einem 1531 in plattdeutscher Sprache erschienenen Nachdruck von Luthers Liederbuch und bietet bei 1  , bei 2 und bei 3 die Quinten  [1].

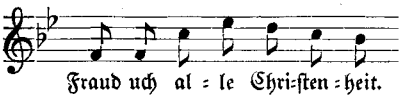
Ein ähnliches Schwanken bezüglich der Anfangsnoten beobachten wir in den Gesangbüchern bei dem Liede „O süßer Vater Herre Gott"[2].

Wir haben oben bereits darauf hingewiesen, wie das gewaltige Osterlied „Freu dich du werte Christenheit" in der Mitte seine machtvoll absteigenden Quinten einem späteren nivellierenden Geschlechte hat zum Opfer bringen müssen. Desgleichen hat es zu Anfang den prächtigen Quintenschritt aufwärts, mit dem es ursprünglich

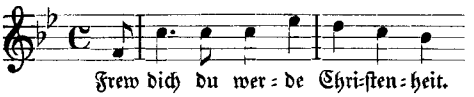
[1] Mich. Praetorius hat in seinen Musae Sioniae 6. Teil (1609), Nr. 27 (Cantus) noch sämtliche drei Quinten (Text: „Von Himmel kam der Engel Schaar"). Auch Georg Forster in seinem kunstvollen Satze der „Neuen deutschen Geistl. Gesänge" von 1544 (DDT 1. Folge, Bd. 34, S. 9). Desgleichen die Frankfurter „Kirchengesänge" von 1569; s. v. Liliencron a. a. O.

[2] Vgl. Bäumker, Kirchenlied I, Nr. 176 I u. V. Zwei Münchener Handschriften (Wackernagel, Kirchenlied II, Nr. 1006; Meister, Kirchenlied, Nr. 137, S. 302 und Faksimile im Anhang I, Nr. 4), sowie die meisten Gesangbücher haben den Text „Süßer Vater Herre Gott" und beginnen deshalb ohne Auftakt. Die von Wackernagel unter Nr. 1005 genannte Hs. bietet bei „O süßer" dreimal die Note d, hat also keinen Quintensprung zum Anfang; vgl. Bäumker I, Nr. 176, S. 422. Auch Triller (1555; „Nu dancket Gott aus hertzen grund") hat den Quintensprung nicht; s. Zahn, Melodien 2, Nr. 3999. Die Berliner Hs. 4°, 659 (germ.), die Wackernagel a. a. O. Nr. 1008 nennt, hat keine Noten (Auskunft des H. Prof. Dr. Joh. Wolf).

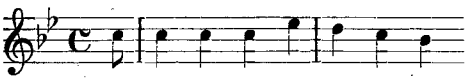
seinen Osterjubel anhub, eingebüßt. Dieser Quintensprung ergibt sich schon aus dem Miltenberger Prozessionale[1] s. XV (?), wo es heißt:



Ebenso aus Heinrich Fincks „Schönen auserlesenen Liedern" (Nürnberg 1536, Nr. 11):



Heute singt man leider allgemein bei Katholiken und bei Protestanten (hier mit den Worten: „Es ist das Heil uns kommen her"):



oder ähnlich.

Man darf es dem um die alten Liedweisen hochverdienten Peter Druffel zum Lobe anrechnen, daß er in seinem geistlichen Liederspiele „Der Erlöser"[2] unserer Melodie sowohl zu Anfang als in der Mitte die Quinten pietätvoll bewahrt hat.

* * *

III.

Nun sei es schließlich noch gestattet, ein Wort über die Melodie des „Es ist ein Ros' entsprungen"[3] hier anzuschließen. Als früheste einstweilen erreichbare Quelle für das Lied ist — man darf glücklicherweise sagen „bekanntlich" — von W. Bäumker das Kölner Gesangbuch „Alte Catholische Geistliche Kirchengeseng"

---

[1] S. darüber oben S. 355.

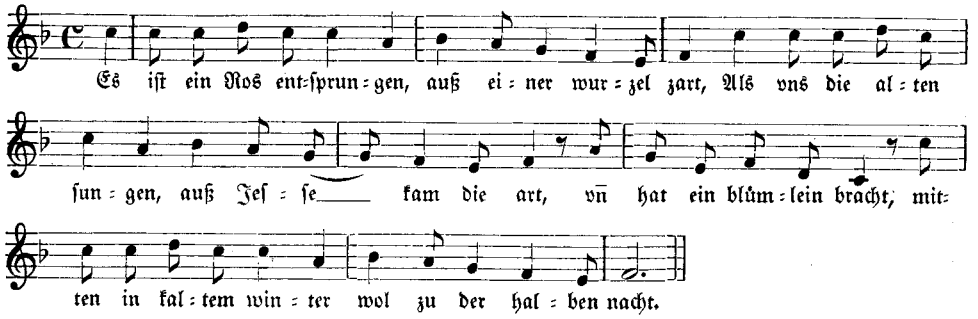
[2] Nach des Verfassers Tode († 1903) herausgegeben bei Schwann (Düsseldorf 1911).

[3] Daß es wirklich „Ros'" und nicht „Reis" heißen muß, hat Friedrich Spitta (in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 5 [1900] 10 ff.) aufs Gründlichste dargetan. Der Hymnologe G. M. Dreves, den Spitta nennt, hatte sich selbst bereits 1884 (in: Ein Wort zur Gesangbuchfrage, S. 102, Anm. 2) entschieden für „Ros" statt „Reis" ausgesprochen; „Ros" sei nicht gegen Is. 11, 1—2, wie Hoffmann v. Fallersleben (Geschichte des deutschen Kirchenliedes [3 1861] 511 f.) und Wackernagel (Kirchenlied V, S. 927) meinten. Übrigens liegt die Sache einfacher als Dreves und Spitta vermuten. Die ältere Melodie unseres Liedes ist, wie wir weiter unten sehen werden, im Paderborner Gesangbuch 1609 aufbewahrt. Das Gleiche gilt hier vom Texte. Es heißt bei Paderborn 1609, wie auch im Bamberger Gsb. 1628, die zweite Strophe:

Das Rößlein das ich meine,
So vns diß Blümlein bracht,
Ist Maria die reine,
Dauon Esaias sagt,
Auß Gottes ewigem Raht
Hat sie ein Kindlein gboren,
Bleibend ein reine Magd.

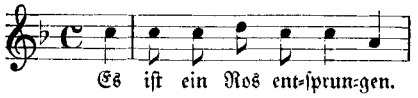
Mit andern Worten: der Verfasser zitiert nicht Isaias 11, 1—2 (virga de radice), sondern er denkt vielmehr an 7, 14 (virgo concipiet et pariet filium), um die immerwährende Jungfräulichkeit Mariä zu betonen. Bei Köln 1599 und seinen Verwandten sind die Verse 2 und 4 dieser Strophe verstellt worden, und daher stammt das „Problem". Dem Wunsche Spittas, in der zweiten Strophe den „Prätoriusschen" Text beizubehalten, kann man aus mehreren Gründen nicht zustimmen.

(Quentel 1599) festgestellt worden[1], das sich, wie es scheint, nur in einem einzigen Stück auf unsere Zeit vererbt hat. Dort finden wir auf Bl. 29v folgende Melodie:



Das ist im Kern die Weise, wie sie heute bei den Katholiken meistenteils, bei den Protestanten (wohl durch den Einfluß von M. Praetorius und Winterfeld) allgemein gesungen wird. Auf den ersten Blick scheint diese Fassung aufs allerbeste bezeugt zu sein. Eine Wolke von Zeugen, auch von alten Zeugen, setzt sich für sie ein. Man sehe etwa das Verzeichnis bei Bäumker[2]. Ferner steht die Melodie bei allen Musikern wegen ihrer zarten Innigkeit so hoch im Kurs, daß man sich fast der Anklage auf ein crimen laesae majestatis aussetzt, wenn man sie kritisch unter die Lupe nimmt. Und doch wolle man Folgendes beachten. Zunächst haben nicht alle alten Gesangbücher diese Fassung. Diejenigen, die das Lied in der Weise wie Köln 1599 bringen, sind weiterhin keineswegs sämtlich als selbständige, voneinander unabhängige Quellen zu werten. Konstanz 1600[3] und Mainz 1605 z. B. gehen unmittelbar oder mittelbar auf Köln 1599 (oder 1600) zurück; Hildesheim 1625 ist nur eine vermehrte Auflage des Mainzer Cantuals von 1605. Köln 1599 und 1600, Konstanz 1600 und Mainz 1605 haben alle zudem denselben Text zu unserem Liede. Die ältesten Gesangbücher, die zumal in der Zahl der Textstrophen erheblich von Köln 1599 abweichen, nämlich Andernach 1608 und Paderborn 1609 ff., haben auch, wie wir sehen werden, ähnliche charakteristische Verschiedenheiten in der Melodie[4]. Mit anderen Worten: Wo unser Lied zum erstenmal auftritt (um 1600), zeigen sich fast gleichzeitig zwei Familien von Zeugen für die Melodie; die Familie Köln (1599 ff.) und die Familie Andernach=Paderborn (1608 ff.).

Köln 1599 mit seinen Verwandten hebt an:



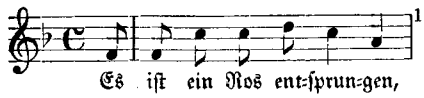
Andernach (1608) aber singt:

[1] Bäumker, Kirchenlied I, Nr. 78. S. 340.

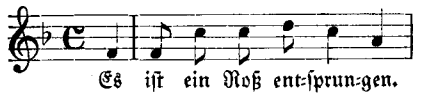
[2] Kirchenlied I, Nr. 78. Beizufügen wäre das Gesangbuch Köln (Quentel) 1600, das genau dieselbe Fassung bietet wie sein Vorgänger von 1599.

[3] Näheres über dieses Konstanzer Gesangbuch, das auch für die katholische deutsche Schweiz als „das erste offizielle kirchliche Gesangbuch" anzusprechen ist, bei Augustin Benziger, Beiträge zum kath. Kirchenlied in der deutschen Schweiz (1910) 193—201.

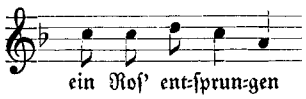
[4] Man sieht, die Auffassung von Gustav Waters (Die Münsterischen katholischen Kirchenliederbücher vor dem ersten Diözesangesangbuch 1677 [1917] 3), das Paderborner Gesangbuch 1609 schließe sich eng an Köln 1599 an, ist cum grano salis zu nehmen.



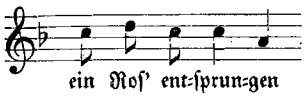
ähnlich wie Paderborn (1609, 1616):



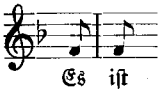
Welche von den beiden Varianten des Anfanges von „Es ist ein Ros' entsprungen" ist als die ursprünglichere anzusehen, die mit dem Quintensprung oder die ohne ihn? Nach den allgemeinen kritischen Grundsätzen ohne Zweifel diejenige mit dem Quintensprung. Gewiß, die Quentelsche Lesart von 1599 ist der andern um ganze neun Jahre im Alter voraus. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß unser Lied im Mainzer Cantual von 1605 bereits als „Das alt Catholisch Trierisch Christliedlein" bezeichnet wird. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß das Kölner Gesangbuch von 1599 zu allererst die Melodie aufgeschrieben hat. Wer weiß, ob sich nicht gleich morgen für unsere schon im Jahre 1605 als „alt" bezeichnete Weise eine Quelle findet, die über 1599 hinausgeht und am Anfang den Quintenschritt bietet? Es kommt hinzu, daß der allgemein angenommene kritische Grundsatz von J. A. Bengel (1687—1752) in unserm Falle sinngemäße Anwendung finden muß: Proclivi scriptioni praestat ardua. Die „lectio ardua" ist bei unserer Liedweise zweifellos die mit der Quinte aufwärts. Diese hat also kritisch als die vorzüglichere zu gelten. Bei „Es ist ein Ros' entsprungen" ging es eben geradeso, wie bei der älteren Weise des „Vom Himmel hoch", bei „Freu dich, du werte Christenheit" und anderen Gesängen. Man hat den ursprünglichen Quintensprung aus dem Wege geräumt, indem man die beiden ersten Noten gleich auf die Stufe der dritten Note hob. Damit war die Änderung des



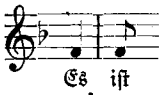
das durch Andernach-Paderborn bezeugt wird, in die Kölner Lesart



fast wie von selbst gegeben. Nach Beseitigung der Anfangsquinte wäre sonst gleich zu Beginn der Melodie erst bei der fünften Silbe ein Wechsel in der Tonhöhe eingetreten. Dagegen mag sich der Einfluß des natürlichen Sprachgesanges geltend gemacht haben. Fraglich kann es u. E. nur bleiben, ob man ursprünglich mit Andernach

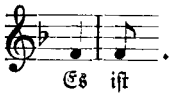


oder mit Paderborn

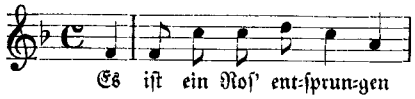


gesungen hat. Die Erwägung, daß man in jener Zeit gern eine Melodie allmählich aus der Ruhe in die Bewegung

[1] An der letzten Stelle steht bei Andernach 1608 ein f statt des a. Aber das ist ganz offenbar einer von den vielen in alten Gesangbüchern vorkommenden Druckfehlern. Das erkennt man mit Bestimmtheit an dem Schluß der Melodie (bei „Winter"), wo auch Andernach c a bietet.

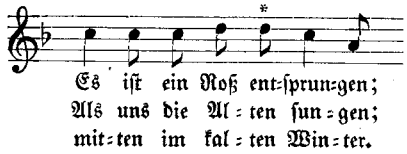
führte[1], spricht vielleicht mehr für 

. So glauben wir, uns bezüglich des Anfangs unseres Liedes für ein ursprüngliches

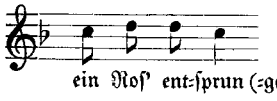


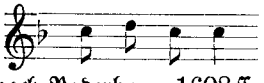
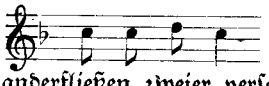
entscheiden zu dürfen.

Das Psalteriolum harmonicum (Köln 1642) hat als Sopran seines vierstimmigen Satzes:

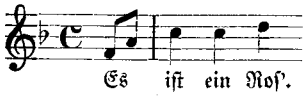


A. Schmitz äußert in seinen sehr dankenswerten Mitteilungen über dieses Gesangbuch die Auffassung, daß die Note d bei * eine Veränderung sei, die die alte Melodie „unter dem Druck des Harmonischen" erfahren habe[2]. Als „alte Melodie" gilt ihm die Fassung Köln (Quentel) 1599. Aber man sieht nicht recht ein, was für einen Druck das Harmonische habe ausüben müssen, um die Veränderung der Melodie herbeizuführen. In derlei Dingen, wo es sich rein um die harmonische Unterlage Note gegen Note handelt, ist die Melodie das prius und das Beherrschende, die Harmonie das posterius und das Dienende. Wie dem Satze des M. Praetorius (1609), der hier d c harmonisiert, nichts Gezwungenes und Gedrücktes anhaftet, so hätte auch der gute Pater Gippenbusch, der Verfasser des Psalteriolum harmonicum (1642), wohl ebenso leicht und ungezwungen ein d c harmonisieren können, wie ein d d. Möglicherweise darf man in der Lesart Köln 1642



eine Art Kompromiß erblicken zwischen dem  von Köln 1599 ff. und dem  von Andernach-Paderborn 1608 ff. Gewissermaßen ein Ineinanderfließen zweier verschiedener Strömungen der Überlieferung.

In einer Reihe von deutschen und ausländischen Bistümern sang man (und singt man zum Teil noch) bis in unsere Tage[3] hinein:



[1] Wahrhaft klassische Beispiele für eine aus feinstem ästhetischen Empfinden geborene allmähliche Entwicklung der Melodie von der Ruhe zur lebhaften Bewegung bietet das 16. Jahrhundert in den Werken Palestrinas. Man prüfe daraufhin etwa das Motett Sicut cervus (im Vergleich mit dem Mendelssohnschen „Wie der Hirsch schreit"), Motett und Messe „Dum complerentur", die Missa Papae Marcelli, die Missa brevis (nach dem Notenwert 𝅗𝅥 so genannt).

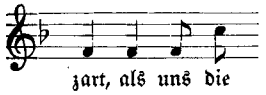
[2] Vgl. ZfM IV (1921/22), 22—24.

[3] S. das Verzeichnis bei G. Erlemann, Die Einheit im kath. deutschen Kirchenliede (1911), 109 unten.

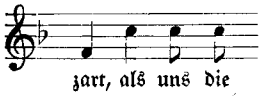
Sollte in dieser „durchbrochenen" Quinte der Nachhall einer ursprünglichen Anfangsquinte durchklingen?

Die Fortsetzung des Textes, nämlich: „aus einer Wurzel zart", bietet keinerlei Verschiedenheiten in der melodischen Fassung bei den beiden Reihen der Zeugen für die Überlieferung (dementsprechend auch nicht der Passus: „aus Jesse kam die Art"). Möge es dem Volksliederbuch durch die Aufnahme des Praetoriusschen Satzes gelingen, die reizenden Synkopen wieder ins Volksbewußtsein zu tragen.

Die Worte „als uns die Alten sungen" gehen von altersher nach der Melodie des „Es ist ein Ros' entsprungen"; wir haben es da also mit einer einfachen musikalischen Repetition zu tun. Immerhin ist es angesichts dessen, was wir oben (S. 353) über die musikalische Verknüpfung der beiden Melodieglieder bei Wiederholungen erwähnten, beachtenswert, daß bei Andernach-Paderborn 1608 ff. dieser Anschluß mit



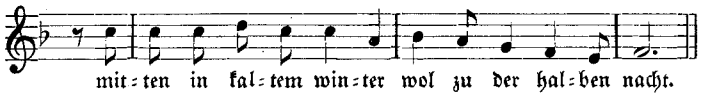
aufs schönste gewahrt ist, während bei Köln 1599 mit seinem

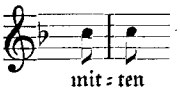
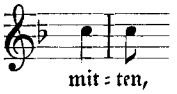


zwischen dem Abschluß des ersten und dem Beginn des zweiten Gliedes eine Quinte klafft.

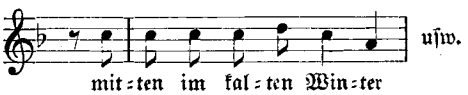
Der Textabschnitt „und hat ein Blümlein bracht" weist keine musikalischen Diskrepanzen auf.

Der Schluß des Liedes („mitten" usw.) ist, musikalisch betrachtet, die Wiederholung des Anfangs. So heißt es denn auch bei Köln 1599 und seinen Verwandten genau wie zu Beginn:

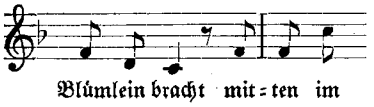


Daß es  heißt und nicht  hängt damit zusammen, daß wir hier schon ganz im Fluß der rhythmischen Bewegung sind.

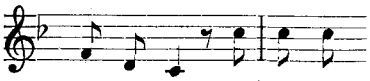
Paderborn 1609 hat:



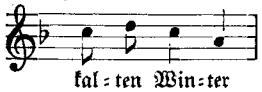
Die bekannte Neigung der alten Sänger, zu „agglutinieren", macht sich eben auch hier deutlich bemerkbar. Statt



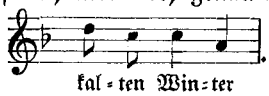
zog man vor:



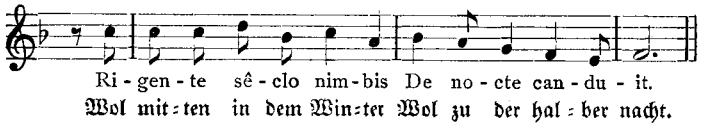
Und Paderborn 1609 bleibt sich konsequent, indem es, genau wie zu Anfang, weiterhin



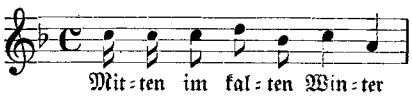
bietet, nicht

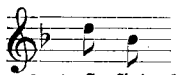


Andernach 1608 hat eine singuläre Wendung:

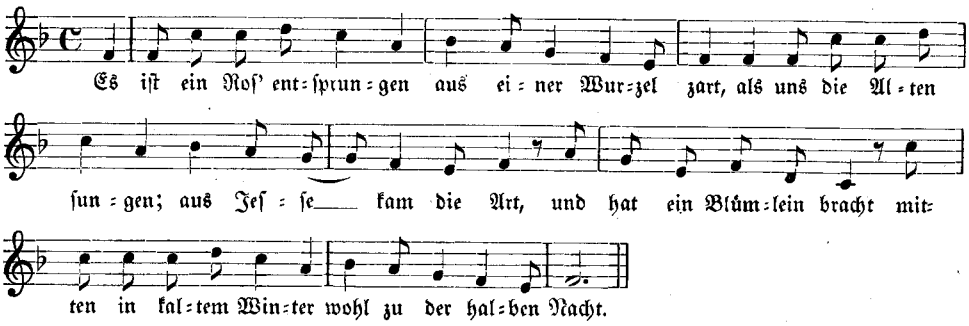


Auch Köln 1619 (Brachel), das überhaupt allerhand Eigenheiten bei unserer Melodie hat, singt ähnlich:



Vielleicht, daß das  bei Andernach 1608 durch den lateinischen Text beeinflußt wurde, und daß sich Köln 1619 wiederum durch Andernach 1608 beeinflussen ließ.

Bei einer Vergleichung der ältesten Zeugen für die Melodie unseres schönen Weihnachtsliedes scheinen die inneren Kriterien für eine Fassung zu sprechen, die im Wesentlichen folgende Gestalt haben würde:



Diese Rezension stellt die bestbeglaubigte Überlieferung unserer Liedweise dar. Sie wird genau so geboten von dem Gesangbuche des Jahres 1609[1]. Ob das auch die Urform der Melodie ist? Oder ob sich auf dem Wege der Emendation eine andere Fassung der Melodie als wirkliche „Urform" herausbringen läßt? Diese Fragen lassen sich einstweilen nicht beantworten. Jedenfalls hat die Musikphilologie fast noch mehr als die übrige philologische Kritik allen Grund, jeglicher Kon-

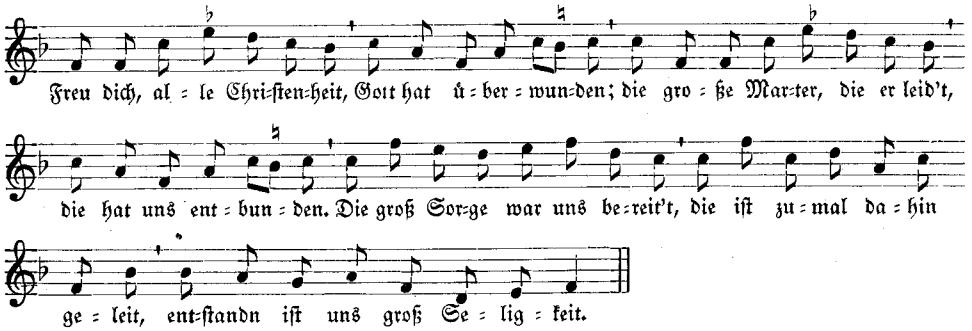
[1] Der Vollständigkeit wegen sei beigefügt, daß in dem oben stehenden Text der ersten Strophe anstelle des „im kalten" (Paderborn 1609) das „in kaltem" (Köln 1599) vorzuziehen war.

jekturalkritik gegenüber äußerst vorsichtig zu sein. Für den Musikwissenschaftler hat das Wort Mommsens aus der Einleitung zum Monumentum Ancyranum doppeltes Gewicht: „Docta lectio et docta coniectatio cum ipsae simillimae sint, eo differunt, quod illa, ut utilior est, ita laudibus sese quodammodo subtrahit, haec minus prodest, magis celebratur".

* * *

„Blumen soll man nicht zerpflücken". Ganz gewiß nicht. Aber eine Blume liebend betrachten, heißt noch nicht: sie zerpflücken. Je sorgfältiger und genauer man die Blütenkrone, die Staubfäden, den Samenkern usw. ins Auge faßt, um so leuchtender strahlt die ganze innere Pracht der Blume auf, um so tiefer ist der Einblick in ihr geheimnisvolles, wundersames Leben. Wenn wir den Vergleich durchhinken lassen wollen: auch unser herrliches deutsches Volkslied lebt ein stilles reiches und weiches, wundersames Leben; auch in unserem Volksliede liegt eine innere Schönheit verborgen, die sich erst langsam und allmählich dem Geiste erschließt, der mit liebevollem Verständnis selbst seinen kleinsten organischen Gliedern Aufmerksamkeit und Sorgfalt schenkt[1]. Sollten diese anspruchslosen Blätter das Glück haben, dem einen oder anderen Fachgenossen zu solchem Tun eine kleine Anregung zu geben, so mag das kaum jemanden mehr freuen, als den, dem die vorstehenden Zeilen in Verehrung gewidmet sind, den treuen Freund und sorgsamen, kenntnisreichen Förderer des Volksliedes, Max Friedlaender.

Nachwort. Der vorstehende Aufsatz wurde Anfang September 1922 abgeschlossen. Inzwischen hatte ich Gelegenheit, mich eingehender mit dem wiederholt erwähnten Miltenberger Prozessionale zu beschäftigen. Mit freundlicher Erlaubnis des Herausgebers der ZfM darf ich zur Ergänzung und teilweise auch zur Modifikation des oben über das Lied „Freu dich, du werte Christenheit" Gesagten, eine Strophe der älteren Melodie im Anschluß an die Lesart jenes Prozessionale hier noch einfügen:



Der soeben im Verlag des „Deutschen Quickbornhauses" (Burg Rothenfels a. M.) erscheinende („Kleine Psalter" zeigt, wie die einzelnen Strophen dieses Liedes zwischen die Sätze der marianischen Choralantiphon „Regina coeli" eingeschoben werden konnten.

[1] Schon von diesem Standpunkte aus sind Arbeiten, wie die von Hans Mersmann über „Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung" im AfM IV (1922), 141—154 und 289—321 freudigst zu begrüßen.

Aus Frankfurter Ratsakten des 17. Jahrhunderts

Von

Peter Epstein, Frankfurt a. M.

Im Verlauf von Studien zur Frankfurter Musikgeschichte traten in den Akten des Stadtarchivs mancherlei Dokumente zutage, die — ohne von vorwiegend lokalem Interesse zu sein — zur Kenntnis einiger Musiker des 17. Jahrhunders beitragen.

1. Fortunatus Ridt.

„Einem frembden vertriebenen Musicanten aus Österreich, welcher verschienenen Sontags in der obern großen Wahlstuben mit seinen Söhnen und Töchtern dem Hrn. Schultheißen, Herren Bürgermeistern und andern vornehmen Rathspersonen eine liebliche Musica angestellt, auch uff allerley Instrumenten und Violen figurirt, deme ist verehrt worden 24 Reichsthaler."

Dieser Eintrag vom 23. August 1625 im Rechenmeisterbuch der Stadt Frankfurt a. M., auf den zuerst Frau Valentin aufmerksam gemacht hat[1], gibt uns Kunde von einer merkwürdigen Virtuosenfamilie aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, über deren Schicksale sich nur spärliche Nachrichten erhalten haben. Gerber (altes Lexikon II, 285) bezieht sich auf eine alte Quelle, die „Lobwürdige Gesellschaft der gelehrten Weiber" des Johann Frauenlob[2], wo es in der Vorrede heißt:

„Daß auch viel Weibspersonen in der Musika erfahren / ist männiglich unverborgen. Sonderlich ist sehr denkwürdig das wunderbahre vnd vnerhörte Exempel / Herrn Fortunati Riedts auß Oesterreich seiner vier Töchter / welche / ob wohl zwey noch sehr jung / vnnd die eine kaum 8. Jahr alt / dennoch alle vier von ihrem Vater in der Musica so abgerichtet / daß sie auff allerley Musicalischen Instrumenten auffs lieblichste musiciren können / wie sie denn zu Wien / Prag / Leipzig / Wittenberg vnnd andern Orthen / neben ihren beyden Brüdern / herrliche Proben jhrer Kunst gethan / daß sich männiglich darüber verwundern / vnnd es mehr für eine Engelisch oder Himlische / als Menschliche Musica rühmen müssen."

Der ehrenvolle Empfang und die hohe Belohnung durch den Frankfurter Rat läßt auf hohe Fertigkeiten der kunstreichen Familie schließen; denn Ridt kann erst kurz zuvor den Stuttgarter Hof verlassen haben, an dem er ungefähr zwanzig Jahre mit ansehnlichem Gehalt gewirkt hatte[3], und begann damals (1625) erst das Wanderleben, das seinen Namen bekannt gemacht hat. Zu Anfang des folgenden Jahres finden wir ihn in Augsburg; ein Zeugnis des Rats vom 10. März 1626[4] spricht von seinem Wohlverhalten und musikalischen Verdiensten während eines Aufenthalts von achtzehn Wochen. Wiederum ein Stück weiter lassen sich seine Spuren an Hand eines Schreibens verfolgen, das er im Herbst 1627 dem Frankfurter Rat über-

[1] C. Valentin, Geschichte der Musik in Frankfurt a. M., (Frankfurt 1906), S. 123 (Daten ungenau).

[2] s. l. 1631. Das Erscheinungsjahr widerlegt den von Eitner (Quellenlexikon VIII, 223) ausgesprochenen Zweifel an der Identität dieses Riedt mit dem Vater der Gambistin Dorothea von Ried.

[3] Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hof (Stuttgart 1890) I, 34, 46.

[4] Monatshefte für Musikgeschichte V (1893), 28.

sandte, als er „mit seiner Jugend" zum zweitenmal die Stadt berührte, und zwar aus Frankreich zurückkehrend, wie sich aus dem Wortlaut ergibt[1]:

„Gestrenge, Edle, Veste, Ehrnveste, Fürsichtige, Ersame, und Wohlweyse Großgünstige gebietende Herren,

E. G. W. E. und F. W. erinnern sich noch großgünstig, welcher maßen Ich ends benannter mit sechs meiner leiblichen Kinder vor zwey Jaren mich alhier bey E. G. W. E. und F. W. mit meiner Music ganz underthenig praesentiret habe, darauff dann E. G. W. E. und F. W. nicht allein meine Music großg. angehört, auch Ihnen solche belieben lassen; Sondern auch mit allen Gnaden mir favorisiret, dessen ich mich noch jeder Zeit mit meiner Jugend gegen E. G. W. F. und F. W. gantz underthenig zu bedancken habe. Wann ich aber damals gentzlich entschlossen, meiner Jugendt zum Besten ein Reiß nacher Franckreich zu thun zu dem end, damit sie etwas mehrers uff andern Instrumenten möchten erfahren, alß hab ich mich sonderlich nacher Paris begeben und mich allda eine Zeitlang uffgehalten u. meiner Jugend mit Lehrmeistern so weit vorgestanden, daß sie sovil proficiret, darumb ich Gott dem Allmechtigen hoch zu dancken habe. Dieweil sich dann (durch Gottes Schickung) meine Reis wieder auß Franckreich anhero gelencket, daß ich in dieser löblichen Kayf. freien Reichsstatt eingekehrt, alß habe zu sonderlichen Ehren E. G. W. E. und F. W. ich mich sambt meiner Jugend nochmals undthenig praesentiren wollen, neben angehencktem undthenigen Ersuchen, die geruhen zu dero großg. Gefallen ein Stund und Ort mir zu benennen deroselben underth. uffzuwarten, Beinebens bittend, mir zu übung meiner Geistlichen Music die Uffenthaltung in hiesiger Statt in eines Burgern Behausung uff ein Tag odr 14 großg. zu gönnen, des underthenigen erbietens, solches umb E. G. W. E. und F. W. mit meiner lieben Jugend jederzeit zu verschulden, hiemit E. G. W. E. nnd F. W. Gott dem Allmechtigen zu glücklicher Regierung, langem Leben und gutem Wohlstand, deroselben aber mich sambt meiner Jugend zu underthenigen Diensten empfehlendt, und deroselben großg. resolution underthenig erwartend

E. G. W. E. und F. W. underthenigster
Fortunatus Ridt."

Die Übung seiner „geistlichen Musik" als Grund zu längerem Aufenthalt bezieht sich wahrscheinlich ebensowohl auf die Einstudierung eines eigenen Werks, wie auf tätige Mitwirkung bei der städtischen Kirchenmusik, die während der ersten Amtszeit des Kapellmeisters Joh. Andr. Herbst mit Recht im besten Rufe stand. Der Rat beschloß dem Begehren Ridts zu willfahren, ließ aber die Künstler anscheinend ohne eine „Verehrung" ziehen.

* * *

2. Delphin Strungk.

Am 10. April 1645 bewilligte der Rat für Peter Racquett, den jüngsten Sohn eines Bürgers „ein vor alle Mal" 24 Reichstaler „wegen besserer Erlernung des Orgelschlagens". Der Eingabe des Vaters lag ein Schreiben von Delphin Strungk in Braunschweig bei, das als charakteristisches Zeugnis für die Treue und den sittlichen Ernst gelten darf, mit dem die deutschen Kantoren und Organisten jener Zeit den Anforderungen der Kunst und des Lebens begegneten, und deshalb auszugsweise wiedergegeben sei.

[1] Rats-Supplikationen. Lectum in senatu 27. Sept. 1627.

„Herrn Johann Racquett, vornehmen Bürger zu Frankfurt am Mayn.

Wol Ernveſter etc. H. und Freundt. Ich vernehme von des H. Sohn, Peter Racquett, daß der H. gerne will berichtet ſein, wie er ſich in ſeinem ſtudiren verhalt. So muß ich Ihm diß Zeucheniß geben, daß er ſich ſehr fleißig daran leſſet gelehgen ſein, und vermeint es mit aller macht wieder nach zu hohlen, was er vorher verſeumet hat, und iſt des Morgens ſehr früh dabey, biß zum Abbendt ſpeht. Solches continuirt er nun däglich. Und were zu wünſchen, daß ers mit ſolchem Fleiß für 7. 8 Jahren hette angefangen, kan aber dem H. dieſes nicht bergen, daß Unſer profession ein ſehr ſchweres Werck iſt zu lernen. Und iſt unmüchlich, daß man in Ehnem Jahr ſelbiges auß ſtudiren kan. Alß hetter woll von nöthen, wen Ihm der H. alß ein Chriſten Vater beyſpringen wollte, daß er aufs ringſte ein Jahr oder zwo lerne und ſich fleißig übe. Sintemahl viel dazu gehöret: Erſtlich hat er gar nichts von der Partitur verſtanden. Zum 2.) ſo iſt die Application bey ihm nicht geweſt. Zum 3.) hat er nichts können abſetzen viel weniger von Tranzponieren nichts gewuſt. Darein er nun mehr den Habitum beginnet zu bekommen. Gott helffe nun ferner und ſteh im mit ſeiner Hülffe bey, Eß ſoll an meinem Fleiße auch nicht mangeln . . . nur allein daß man ihm muß Zeit und Weil zu ſeinem Studio laſſen. Und hat mich ſeiner faſt erbarmet, weil er die Zeit hero bey mir geweßen iſt, keinen pfenningk in ſeiner gewalt gehabt, dafür er ſchue oder ſtrümpff hette können kauffen oder flicken laſſen, das es mir faſt mit ihm iſt ſchwer gefallen. Weill die bezahlung . . . ſehr langſahm und ſchwer einkumbt . . .

Weill nun der H. ſiehet, daß ſeinem Sohn hieran ſein Heil und Wolfahrt beruhet und hat ſein Sinn und Gedancken hierauff geſetzet, daß er gedencket heut oder Morgen ſein brot damit zu erwerben, atß wird der Herr alß ein Vater kegen ihn das väterliche Hertz nicht gantz verſchließen, ſondern woll wiſſen, womit er ihm begegnen ſoll. Habe ſolches dem H. auff ſein begerent nach nicht unterlaſſen können, meine meinung hierin zu eröffnen. Wonach ſich der Herr tzu richten weiß. Wird aber dieſes alles in keiner Ungunſt vermercken. Womit ich den H. neben die lieben Seinigen in Gottes gnedigen Schutz empfehlen thue.

Actum Braunschweige den 12. Martij Anno 1645.

Meines großgünſtigen H. dienſtwilliger

Delphing Strungk
Organista zu St. Marten daſelbſt."

* * *

3. Johann Erasmus Kindermann.

Johann Erasmus Kindermann ſtand ſein ganzes Leben lang im Nürnberger Dienſt. Es iſt jedoch bekannt, daß er mehrmals ſeine Stellung mit einer auswärtigen zu vertauſchen ſuchte, am liebſten mit der eines Organiſten an der Frankfurter Hauptkirche zu den Barfüßern[1]. Das beſte Mittel, die Stadtväter für ſich zu gewinnen, war die Überſendung eigener Kompoſitionen, und dieſen Weg beſchritt auch Kindermann zu wiederholten Malen. Bei ſeiner Neujahrsgratulation 1649 mußte er allerdings ungebührlich lange auf das gewohnte „Recompens" warten[2] und war ſchließlich gezwungen, „der Studenten ihrer Art zu gebrauchen, in deme ſie an die Tür ſchreiben: Ter pulsare licet[3]." Dieſe Erfahrungen hielten ihn jedoch nicht ab, zwei Jahre ſpäter wiederum ein umfang-

[1] Vgl. Valentin, Seite 159. Felix Schreiber in DDT, zweite Folge (Bayern), Band XIII, Seite XV.

[2] Vgl. Schreiber a. a. O. Seite XXX.

[3] Eingabe von 20. März, L. i. s. 10. April 1650.

reiches Stück dem Frankfurter Rat zu übersenden. Die von seiner eigenen Hand geschriebenen Stimmen finden sich bei den Dedikationen und Invitationen des Stadtarchivs[1]. In dem üblichen Begleitschreiben (vom 19. Dezember 1651) erinnert der Meister an seine vor wenigen Jahren, „da der blutdurstige Mars am stärcksten noch gewütet und getobet", übersandten Suspiria Pacis und ihre freundliche Aufnahme.

„Dieweil aber Gott der Allerhöchste aus lauter gnad und Barmherzigkeit . . . nunmehro den so beseufftzten güldenen Frieden uns geschencket . . . Als habe ich mich wieder übergesetzet und dieses beyliegende Stück, so aus dem 44. Cap: des büchlein Syrachs genommen, mit unterschiedlichen Stimmen, meiner von Gott verlihenen gaben nach einfältigst componiret vnd demnach E. E. E. vnd Herrl. als sonderbahren Liebhabern der Music unterdienstlichst dediciren wollen."

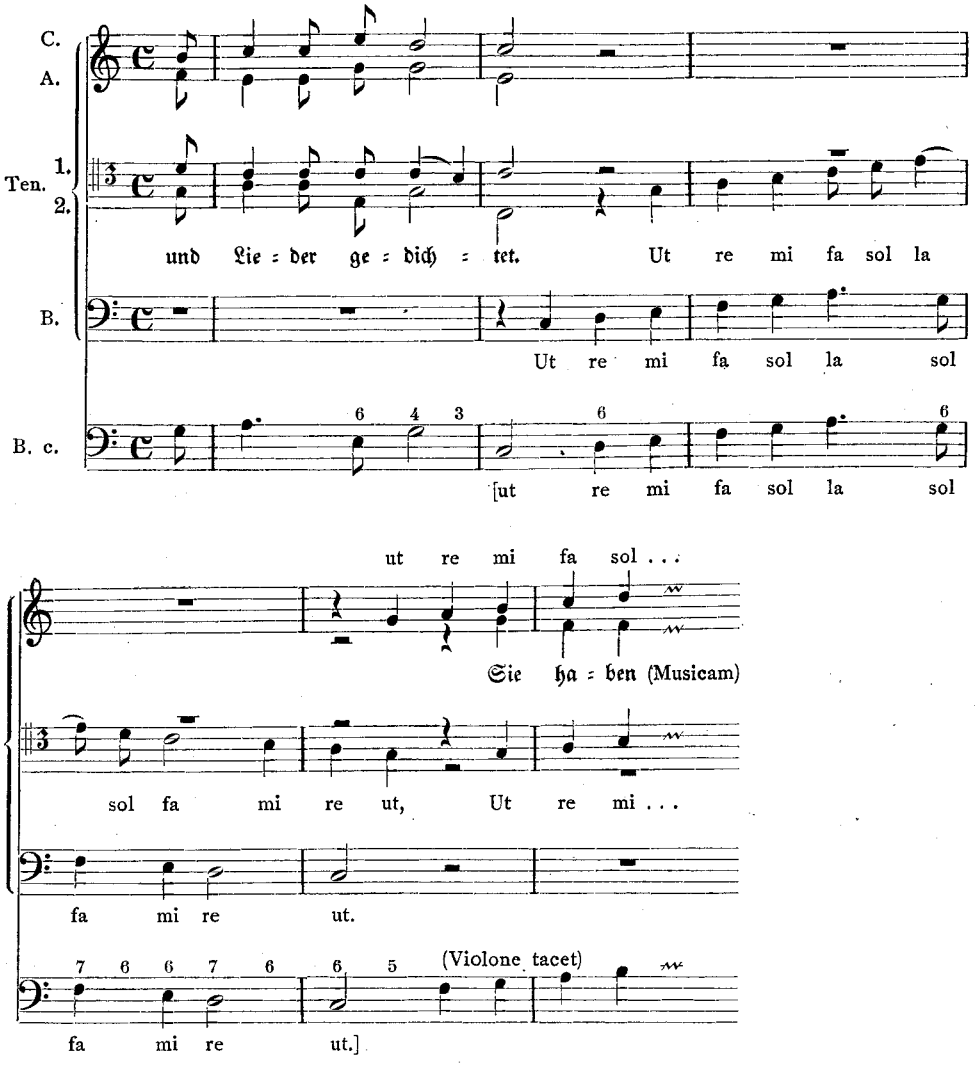
Die Gegenverehrung des Rats betrug 1 Reichsthaler[1]. Der vollständige Titel des Manuskripts lautet:

„Lob und Friedens Gedächtnus, aus dem Büchlein Syrachs genommen am 44. Capitel[2] mitt 8. Concertat Stimmen, so wohl Vocali- als Instrumentaliter, sampt dem Basso ad organum componiret zu sonderbahrn Ehrn und Wolgefallen, neben Wünschung von Gott dem Allmechtigen, eines Glückseeligen, Friedbeständigen, gesunden, an Leib und Seel wohlergehenden Neuen Jahrs. Denen Wol Edlen, Edlen, Ehrnvesten, Fürsichtigen Hoch- und Wolweisen Herren Schöpffen und Bürgermeistern des Heyl. Röm. Reichs Kayß. Freien Reichs Statt Frankfurt am Mayn Als allerseits sonderbahren Liebhabern der Edlen Music und seinen hochgeehrten Herrn vnd Fautoribus unterdienstlichst Dedicirt vnd überschickt von

Johann Erasmo Kindermann, Organoedo Ægidiano mp. 1653."

Das bisher gänzlich unbekannt gebliebene und nirgends verzeichnete Werk, ein geistliches Konzert in mehreren Sätzen, beginnt mit einer instrumentalen Einleitung für zwei Violinen und (bezifferten) Baß (Es-dur C) von zwanzig Takten. Daran schließt sich ein „Rittornello" überschriebener fünfstimmiger Chorsatz mit zwei obligaten Violinen (und Cornetten): „Lasset uns loben die berühmten Leute"; in hastigen Motiven werfen sich die Singstimmen, durch Instrumente verstärkt, imitirend die Textworte zu und vereinigen sich erst bei der Stelle „Viel herrliche Dings hat der Herr an ihnen getan . . ." zu einem festlichen Abschluß. In reizvollem Kontrast ist der dritte Satz „Sie haben ihre Königreich wohl regiert" solistisch angelegt. Zum Baß, der mit dem Fondamento übereinstimmend beginnt, treten bald zwei Tenöre hinzu; sie vereinigen sich mit Sopran und Alt zum vierstimmigen Vortrag der Worte „Sie haben Musicam gelernet und Lieder gedichtet." Ein köstlicher Einfall Kindermanns ist es, diese „Musica" sogleich vorzuführen in Gestalt eines diatonischen Motivs, dem ganz unbefangen die Solmisationssilben untergelegt sind; mit mancherlei Varianten zieht es durch alle Stimmen und wird sogar von den bis dahin stummen Violinen aufgenommen. Wie glücklich seine Einführung gelungen ist, möge ein Notenbeispiel veranschaulichen:

[1] Signatur Ugb. A 88 Lit. G. (9 Blätter mit Titel und Zuschrift.).
[2] Senatsbeschluß vom 6. Januar 1652.
[3] Vers 1—9.



Der Satz endigt mit einem, jetzt von Violinen begleiteten Baßsolo, und nach der Wiederholung des „Rittornello“ setzt ein wuchtiger homophoner Chor „a quattro“ ein „Aber die andern haben keinen Ruhm und sind umkommen“. Obwohl nur 14 Takte zählend, berührt er die Tonarten d-moll (dur), a-moll, C-dur, G-dur; ein lebhaftes Nachspiel der Violinen leitet in die Haupttonart C-dur zurück und mit einer nochmaligen Aufnahme des Ritornells, dessen letzte Worte eine verbreiterte Wiederholung erfahren, findet das Konzert seinen Abschluß.

Dieses Werk aus der letzten Lebenszeit des frühverstorbenen Nürnberger Meisters zeigt ihn auf der Höhe seines Schaffens und bildet ein willkommenes Gegenstück zu den beiden großen im XIII. Bande der bayrischen Denkmäler vorgelegten „Konzertmotetten“, dem deutschen Tedeum von 1649 (Seite 23) und dem für Breslau komponierten 89. Psalm (Seite 51). Mit jenem zeigt es in der Besetzung

und Schreibart weitgehende Übereinstimmung, während es mit diesem die formale Eigenart eines rahmenden Chor-Ritornells mit eingefügten konzertierenden Gesangssoli teilt. Daraus ergibt sich rückschließend auch für das Breslauer Werk mit ziemlicher Gewißheit als Entstehungszeit etwa 1650.

* * *

4. Georg Bleyer.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts kamen die Dedikationen allmählich „aus der Mode"[1]. Jedoch hat sich noch aus dem letzten Jahrzehnt ein Schreiben des Fürstl. Sächs. Kapellmeisters Georg Künstel erhalten[2] (Datum Coburg d. 21. Martij 1694), das eine Sendung von „in Concerten, Solo und Arien bestehenden 21. Stücken" begleitete, von denen der Autor hoffte, daß sie „bey dero schön eingerichtetem Gottesdienst zumahl wegen der dabey untermengeten feinen poëtischen Texten nicht undiensam seyn werden"[3]. Von größerem Interesse ist indessen eine Dedikation und Bewerbung aus dem Jahre 1680. Sie stammt von Georg Bleyer, über dessen Lebensgang bisher nur wenige Daten festgestellt worden sind[4]. Seine Eingabe hat folgenden Wortlaut:[5]

„Hoch Edle und Gestrenge, Edle Veste Hoch- und Wohlgelehrte, Ehrenveste, Fürsichtige, Hoch- und Wohlweise Herrn Schultheiß, Bürgermeister und Rath.

E. Hoch Edl. Gestrg. auch sämtl. andern Herrligkeiten sage zuvörderst gehorsamem Danck, daß Dieselbe vergangenen Sontags meine Wenigkeit, sowohl in der Kirchen als auf dem Römer grosg. anhören, und mit höchst-zu rühmender Gütigkeit verbinden wollen. Wann ich dann anizo dienst-los, und nichts mehr verlange, als das glück und die Ehre zu haben, bey Denenselben employrt zu werden, Als habe ich noch etwas instrumentaliter, nemlich beykommende Sonata â 6 zu neulich-gehörtem Vocal-stücke, ausgefertiget, und die zuversichtigl. Kühnheit gefasset, solches gleichsam pro specimine gehorsamst zu offeriren und zu dediciren, mit gleichmäßiger Bitte, es mit grosgünstig-geneigten Augen anzuschauen, und meine wenigkeit, wofern sie fähig, mit einiger Stelle zu versehen; würden sonsten auch meine profectus im Studio Juridico, Historico-Politico und Sprachen zu wissen begehret, bin ich bereit, solche so viel Gottes Gnade verliehen, darzuthun, gestallt ich mich denn allezeit dahin befleißigen werde, in der that sehen zu lassen, wie ich nichts mehr wünsche als zu leben und zu sterben,

E. Hoch Edl. Gestrg. Hhn. Schultheiß, Bürgermeister und Raths Herrligkeiten
gehorsamster Diener

Franckfurth am Mayn den 6. May 1680. George Bleyer
P.L.C.[6] J.V. & Musicus."

Senatsbeschluß vom gleichen Tage:

Alß Georg Bleyer, Musicus, einem . . . Rath eine Sonata von sechs Instrumenten, sampt seinen Diensten . . . präsentiret :/: Soll man ihn, wenn er sich ad interim mit einem

---

1 Valentin, Seite 206.

2 Akten über Religion und Kirchenwesen XI, fol. 66.

3 Die Frankfurter Stadtbibliothek besitzt 8 Kantaten von Künstel, Nr. 342—349 des Katalogs von G. Süß (ungedruckt).

4 S. Eitner II, 67, Monatshefte f. M. XXVII (1895), 44, LXXXII (1900), 43 f.

5 Akten über Religion und Kirchenwesen X, fol. 34.

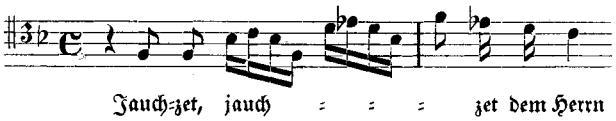
6 Poeta Laureatus Caesareus.

geringen Salario begnügen wird, bey allhiesiger Capelle zu denen Barfüßern zu einigen Diensten accomodieren.

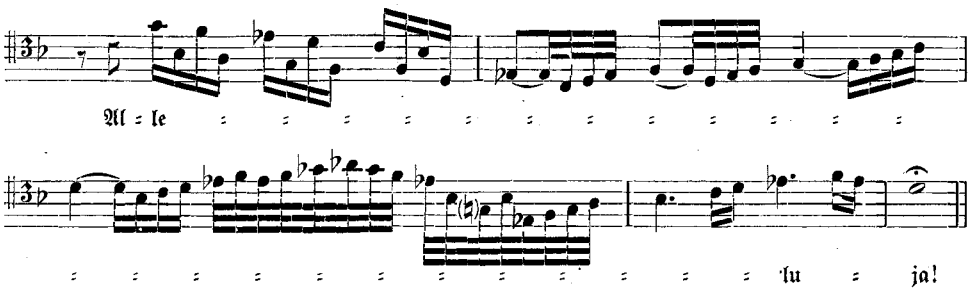
Bleyer scheint auf diese Bedingung nicht eingegangen zu sein, da sein Name in der Folgezeit nicht mehr vorkommt. Ein Manuskript der Stadtbibliothek (Nr. 1: „Ich danke dir, Herr") trägt die Jahreszahl 1694[1]. Ebenda befindet sich in acht Stimmen (Manuskript Nr. 2) der hundertste Psalm; er ist das mit unserem Schreiben überreichte Werk, wie aus folgendem Titel auf der mit „Cembalo" bezeichneten Generalbaßstimme hervorgeht:

„Jauchzet dem Herrn. Tenore solo con 6 stromenti: 2 Violini, 3 Viole, 1 Fagotto ô Violone col Continuo di Giorgio Bleyer, Francfurt d 2/11 May 1680."

Die Solokantata beginnt mit der erwähnten „eigens angefertigten" Sonata, welche im Verlauf des Stückes noch einmal wiederholt wird. Sie setzt sich im wesentlichen aus Sequenzen zusammen und erscheint trotz des Wechsels zwischen dreiviertel und alla-breve-Takt farblos gegenüber dem vokalen Teil. In diesem herrscht, an die ungleich höher stehende Vertonung des gleichen Textes durch Bleyers Zeitgenossen Nikolaus Bruhns[2] erinnernd, wildbewegte Koloratur. Schon das Thema



gibt einen Begriff davon, wenngleich es durch Stellen wie die letzte Schlußpassage weit überboten wird, die dem Sänger gebrochene Sexten und Zweiunddreißigstel-Arpeggien zumutet:



Wir können uns danach von der Art der gesanglichen Leistungen Georg Bleyers, auf die er in seinem Schreiben anspielt, eine Vorstellung machen.

[1] Irrtümliche Angabe „1692" in der Liliencron-Festschrift 1910, S. 352.
[2] Neu herausgegeben von G. A. Walter.

Eine verschollene Liedersammlung des Johann Ludwig Gottfried Kindscher

Von

Siegfried Günther, Bernburg a. d. Saale

Bis zur Revolution galt weit über Anhalts Grenzen hinaus das Dessauer Hoftheater als eine, wenn auch kleine, so doch musterhafte Pflegestätte musikdramatischer, speziell Wagnerscher Kunst. Dank dem regen Interesse und der warmen Förderung eines kunstsinnigen und verstehenden Fürsten (Friedrich II.) konnte sich Dessau zum musikalischen Mittel- und Angelpunkt des ganzen anhaltischen Musiklebens überhaupt immer mehr auswachsen. Die Grundlagen dieser Möglichkeit wurden wesentlich früher, bereits im letzten Viertel des achtzehnten und weiterhin im 19. Jahrhundert gelegt. Bis dahin freilich schlief die Musikpflege in der nachmaligen Residenz der vereinigten Lande den Dornröschenschlaf. Und als bereits die andern derzeitigen anhaltischen Fürstensitze musikalische Größen ersten Ranges in ihren Mauern bargen, als diese hier manches Werk von Weltgeltung und dauerndem Wert schufen (J. S. Bach in Cöthen 1717—23; in Zerbst von 1722 ab Johann Friedrich Fasch), war von einer Anteilnahme Dessaus an dem allgemein emporblühenden musikalischen Leben oder gar der allgemeinen Musikentwicklung noch nichts zu spüren[1]. Das sollte erst einer etwas späteren Zeit vorbehalten sein. Friedrich Wilhelm Rust war es, welcher — angeregt und gestützt durch seinen Fürsten Leopold Friedrich Franz, der, obwohl selbst nicht besonders musikalisch begabt, doch der Musik einen wichtigen Platz im öffentlichen Leben zuerkannte und ihrer Pflege größte Sorgfalt angedeihen ließ[2] — von 1766 ab eine zielbewußte Organisation und Belebung der bis dahin vereinzelten und verstreuten Kräfte unternahm, der eine Epoche von grundlegender Bedeutung für das Dessauer Musikleben herbeiführte, auf deren Errungenschaften später ein Friedrich Schneider, August Klughardt u. a. mit Erfolg weiterbauen durften.

Rust hat hier in mannigfacher Weise gewirkt. Er war Ausübender[3], Schaffender[4] und Erzieher[5]. Als Komponist besonders sammelte er einen Kreis von Musikern um sich, die mit ihm gleichstrebend und dem Liede zugewandt die Dessauer Filiale der Berliner Liederschule bildeten[6]. Daniel Gottlob Türk, Spatzier, Nopitsch,

[1] Siehe den schlaglichtartigen Hinweis Arno Werners im AfM IV, 324 f. „Sachsen-Thüringen in der Musikgeschichte".

[2] Hier wie des öfteren: Wilhelm Hosäus, Friedrich Wilhelm Rust und das Dessauer Musikleben. Mitteilungen des anhaltischen Geschichts- und Altertums-Vereins III/256 ff. (1883).

[3] Vorzüglich mit den Violinvirtuosen und Komponisten von Violinsachen beschäftigt sich der Absatz „Rust" in Riemanns Musiklexikon.

[4] Verzeichnis seiner Werke in Mendel-Reißmann: Musikalisches Konversationslexikon. Eine Anzahl derselben besprochen bei Hosäus.

[5] 1774 wurde das Basedowsche Philantropin gegründet. „Rust übernahm den Musikunterricht und weckte und förderte in dieser Tätigkeit die Teilnahme für seine Bestrebungen." Hosäus a. a. O. Seite 291 f. — Aufzählung der bedeutendsten Schüler von Rust in der allgemeinen Deutschen Biographie, Leipzig 1890, sowie auch im Museum deutscher Gelehrten und Künstler von Christian Albrecht Siebigke. Breslau 1801

[6] Hermann Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes. Leipzig 1911. Seite 314 ff.

Fritzsche, Wenk, Kindscher[1] gehören hierher. Der Letztere steht besonders im Schatten Rusts. Hat doch auf ihn neben dem Komponisten auch der erfahrene Pädagoge eingewirkt.

Von Johann Ludwig Gottfried Kindscher sind drei Liedersammlungen an die Öffentlichkeit gelangt.

1. 24 Lieder zum Singen beim Klavier. Dessau beim Autor 1789.
2. 24 Lieder zum Singen beim Klavier. Dessau 1792.
3. 17 Lieder mit Klavierbegleitung, von ihm selbst radiert. 1801.

Von den in das 18. Jahrhundert fallenden beiden Sammlungen konnte Friedlaender die zweite behandeln[2]. Er weist auf ein Exemplar des Werkes in Brüssel. Die erste mußte er als verschollen registrieren. Doch ist die Sammlung in einem Stück vorhanden und hat sich in der jetzt noch hier ansässigen Familie Kindscher erhalten[3]. Es ist ein Bändchen von sieben hintereinander gehefteten Doppelblättern, deren jedes auf seiner ersten Seite die Bezeichnung „Kindschers Lieder" trägt. Die Paginierung ist von 1 bis 28 deutlich erhalten. Außerdem ist die Reihenfolge der Blätter auf jeder dritten Seite durch Buchstaben und Zahlen (A_1 bis G_2) angegeben. Den Schluß bildet ein nur noch halbes, verkehrt angeheftetes Halbblatt mit den Seitenzahlen 30 und 29. Auf diesem sind die drei letzten Strophen des Schlußliedes, sowie das halbe Inhaltsverzeichnis und Verbesserungen zu finden. Wahrscheinlich hat ein weiteres Halbblatt, nach vorn um die andern Bogen herumgeschlagen, die Titelseite gebildet. Die Lieder sind auf zwei Systemen gestochen. Die erste Strophe ist zwischen den beiden Notenreihen den Oberstimmen im Diskantschlüssel untergelegt. In

---

[1] Biographisches: Schmidt, Anhaltisches Schriftsteller-Lexikon. Bernburg 1830: Kindscher, Johann Ludwig Gottfried, (nach Niederlegung der Lehrer- und Organistenstelle) Musiklehrer der herzogl. Seminaristen in Dessau, geb. daselbst (Friedlaender schreibt Klentsch, gemeint ist Kleutsch, bei Dessau. Worauf diese Angabe basiert, entzieht sich meiner Kenntnis. Im Kirchenbuche von Kleutsch ist K. nicht eingetragen. Auch ist der Vater Ludwig Wilhelm Abraham K. 1764 noch nicht dort gewesen. Ein Johann Friedrich Gottfried K. ist 1766 dort geboren, aber als bereits im nächsten Jahre verstorben registriert. Vielleicht liegt ein diesbezüglicher Irrtum vor.) am 14. Okt. 1764, besuchte von seinem 8. Jahre die dasige (damals so genannte) große Schule und erhielt von seinem Vater einen sehr gründlichen Unterricht in der Musik, den der damalige Musikdirektor Rust nicht nur fortsetzte, sondern auch auf Unterweisung im Generalbaß und im Singen ausdehnte. Im J. 1782 wurde er zum Vorsteher (Präfekten) des damaligen Sängerchors in Dessau erwählt, i. J. 1785 als 5. ordentlicher Lehrer bei der herzogl. Hauptschule und zugleich auch als Cantor bei der Schloß- und Stadtkirche angestellt, welche letztere Funktion er 1796 mit dem Organistendienste bei gedachter Kirche vertauschte u. mit der Lehrerstelle bis zum Jahre 1822 verwaltete. Von dieser Zeit an überließ er seinen kirchlichen Posten dem Hofkapellmeister Friedrich Schneider, und mußte auch, wegen einer ihm zugestoßenen Schwerhörigkeit, auf die fernere Verwaltung seiner Lehrerstelle verzichten, wofür ihm denn aber der Musikunterricht für die sämtlichen herzoglichen Seminaristen übertragen wurde, den er noch bis jetzt besorgt. Opera (außer den oben angeführten Liedersammlungen): leichte Handstücke für Anfänger im Klavierspiel 1798. Eine Anweisung zu Ausweichungen in alle Dur- und Moll-Tonarten, mittelst des verminderten Septimen-Akkords 1812. Zweite Auflage 1814. Erste Fortsetzung 1830. Anleitung zum Selbstunterricht im Orgelspielen. Eine Vorbereitung zum Generalbaß. Neue mit einem Anhange und einer Anzahl leichter Orgelstücke vermehrte Ausgabe. 4. (Hofmeister) 1830. (1. Aufl. 1817.) — Siehe auch: O. Francke, Geschichte der herzogl. Hauptschule zu Dessau 1785—1856. Dessau 1885.

[2] Max Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttgart u. Berlin 1902. Bd. I/1. Seiten 341, 46, 51.

[3] Das Exemplar ist im Besitz des Herrn Pastor B. Kindscher an der St. Ägidienkirche zu Bernburg. Durch sein freundliches Entgegenkommen wurde es mir möglich, die Sammlung zu rekognoszieren und zur Grundlage vorliegender Arbeit zu machen.

einer ganzen Anzahl von Stücken trennen sich in Kleinigkeiten (bei ausschmückenden Ziernötchen u. a.) Singstimme und Instrument, was durchgehends sorgfältig durch kleineren Druck angegeben ist. Der Text wird unter jedem Liede resp. auf der Nebenseite mit nochmaliger Einbeziehung der der Musik untergelegten Anfangsstrophe wiedergegeben.

Bei 13 von den 24[1] vertonten Poesien wird der Name der Verfasser angegeben; die Herkunft zweier weiterer Gedichte ließ sich an der Hand von Friedlaenders Werk feststellen. Bezeichnenderweise kehrt nicht einer der Dichter wieder, die in der Sammlung von 1792 vertont erscheinen[2]. Da es in dieser Zeit noch keine Dessauer Zeitungen gab, denen etwa die Texte entnommen sein könnten, so muß Kindscher seine dichterischen Vorlagen aus der Kenntnis einschlägiger literarischer Werke geschöpft haben[3]. Da er weiterhin Texte vertont, von denen nur noch drei durch Friedlaender als anderweitig komponiert nachweisbar sind, läßt sich ihm ein zielbewußtes Einschlagen eigener textlicher Wege, ja eine gewisse literarische Belesenheit, wie rege Geistigkeit überhaupt mit einigem Recht wohl nachsagen[4].

Hier folge eine Übersicht der Lieder (s. nächste Seite).

Bieten die Lieder bezüglich der Textauswahl manches interessante Moment, so läßt sich das von der rein musikalischen Seite der Sammlung weniger sagen. Es sind alles schlichte „Lieder im Volkston", ohne Züge starker Originalität. Die Melodien selbst besitzen nicht die genügende Tragfähigkeit, die eine starke Wirkung auch ohne Stützung durch das begleitende Instrument verbürgt. Eine solche ausgesprochene Plastik ist nirgends zu finden. Dem rein volksliedhaften Wesen der Melodik stehen außerdem die zahlreichen Floskeln, das Streben nach häufiger Koloristik und Diminution, die Überladung mit Zieraten im Wege, eine Erscheinung, die in der ganzen Dessauer Schule zu beobachten ist[5] und zu den Berlinern in schroffem Gegensatz steht. Die Formbildung beschränkt sich auf einfache Zwei- und Dreiteiligkeit in den verschiedensten Möglichkeiten (a a b b; a b a b; a a b a[1]). Auf einer Dreiteiligkeit beruht Nr. 9 (a a b; c c d); strenge Vordersatzreprise in ganzer Länge weist nur das letzte Lied auf. Im 3. und 6. gleichen einfache Zwischenspielakkorde die Inkongruenz der melodischen Ab-

---

[1] Beachtenswert sind die zweimal „24" Lieder Kindschers. Mit Rust und andern Dessauern stand in reger Verbindung Wilhelm Gottlieb Becker, 1777/78 Lehrer am Philantropin, der eine Sammlung von Gedichten (gelegentlich mit musikalischer Begleitung) herausgab; erster Band 24 Stück 1775/76, zweiter Band ebenfalls 24 Stück. Auch Rust lieferte musikalische Beiträge. (Hosäus, a. a. O. Seite 301.) Kindscher wird die Sammlung gekannt und als Muster für die seinigen mehr oder weniger bewußt im Auge gehabt haben.

[2] Friedlaender, a. a. O. Seite 341: Kosegarten, Bouterweck, Matthisson, F. W. A. Schmidt, Sophie Albrecht, Tiedge, Jacobi.

[3] Ein „Leipziger Frauenz.-Almanach von 1788" ist um diese Zeit bibliographisch nicht nachzuweisen. 1788 ist das „Leipziger Taschenbuch für Frauenzimmer zum Nutzen und Vergnügen" erschienen (ein Exemplar in der Stadtbibliothek Leipzig), das später unter dem Titel „Frauenzimmer-Almanach zum Nutzen und Vergnügen" fortgesetzt worden ist. Doch findet sich auch hier keins der in Kindschers Sammlung vertonten Gedichte. (Mitteilung der Universitäts-Bibliothek Leipzig.)

[4] Das bestätigt auch Herr E. Kindscher, Bibliothekar an der anhaltischen Landesbücherei, Dessau. Er besitzt einen Teil der von K. zusammengebrachten Bibliothek, die außer manchen interessanten alten Bänden eine Frühausgabe des Orbis pictus von Amos Comenius enthält. — Siehe auch den literarisch gebildeten J. A. P. Schulz (Otto Rieß in S. J. M. G. XV/198, 206 ff), wie Rust's Wahl wertvoller Texte.

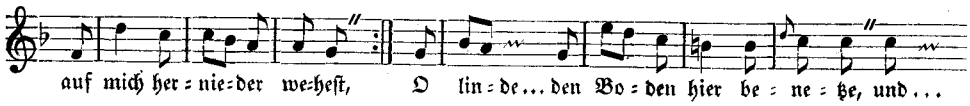
[5] Friedlaender a. o. O. Bd. I/2, Nr. 286/99.

schnitte aus, ohne — wie auch die meisten Nachspiele — integrierender Bestandteil des Ganzen zu werden. Der Zusammenhang zwischen eigentlichem Lied und instrumentalem Nachwort ist doch noch allzu locker. Eine Ausnahme macht nur Nr. 20, bei dem der kurze Vierzeiler organisch in instrumentale Umgebung hineingebettet wurde.

Nr.	Titel	Textanfang	Dichter	Tonart	Vortrags- oder Tempovorschrift am Kopf des Stückes
1.	Morgenlied.	Zu deinem Preis und Ruhm	—	C	Choral
2.	Abendlied	Schnell fliehen unsre Tage hin	—	G	Choral
3.*	Die Nacht	Nacht und Still ist um mich her	Senf**	Es	Sanft
4.	Abendlied	Die Lüfte hauchen kühl und mild	F. L. Gr. z. Stolbg.	F	Sanft mit Ausdruck
5.	Lob d. Freundsch.	Nichts auf Erden kommt dir gleich	Overbeck	F	Mäßig u. m. Empfdg.
6.	An die Sängerin	Singe, traute Sängerin	Overbeck	A	Freudig
7.	An die Freude	Die du an des Bachs Gestade	Filidor	G	Froh
8.	Lied zur Einsaat	Pflüger, laßt den Pflug jetzt ruhn	—	C	Etwas geschwind.
9.	Der Frühlingstochter gewidmet	Holdes Kind der süßen Maien	—	C	In mäß. Bewegung
10.*	Der Garten des Lebens	Der Garten des Lebens ist lieblich und schön	Rosemann	C-c	Nicht zu geschwind
11.	Sommerlied	Schwüle Sommertage, seid willkommen mir	Lavater	B	Vergnügt
12.	Die Rosenknospe	Du süße, schöne Rose du	Weiße	G	Zärtl. u. etw. langsam
13.	Der Sommerabd.	O schön ist sie am Abend	A. d. Lpz. Frauenz. Alman. v. 1788	Es	Etwas langsam u. innig froh
14.	Erntelied	Frohe Schnitter aufgesprungen	Lavater	C	Munter
15.	Die Güte Gottes	Es lebt ein Gott, d. Menschen liebt	v. St(olberg?)	B	Froh
16.	Die Linde auf d. Kirchhofe	Die du so bang den Abendgruß	—	F	Gemächlich
17.	Herbstlied	D. Sommer flieht u. mit ihm zieht	—	F	Etwas langsam
18.	Das Lied vom Seiler	Es wandelt der Seiler	A. d. Lpz. Frauenz. Alman. v. 1788	F	Etwas lustig
19.	Beim Grabe meiner Betti	Sanft weht dein Silberlicht herab	Karolin. v. d. Lühe gb. v. Brandenst.	B	Langs. u. m. Gefühl
20.*	Die Vorsehung	Bis ich schlafen werde	Sinapius**	G	Sanft
21.	Lied am Wintermorgen	Wie feierlich, wie stille	—	Es	Feierlich langsam
22.	Selbstrost	An Freudenquellen ohne Zahl	—	C	Im mäßigen Takt
23.	Andenken an m. Lieben	O. Abendstern blickt sanft auf mich	—	F	Sanft
24.	Todeserinnerung	Was du Gott auf Erden schufest	Miller	F	Mit Empfindung

* Noch öfter vertont. ** Dichter mit Hilfe Friedlaenders festgestellt.

Bösartig sind unbegründete Dreitakter zwischen der Regelmäßigkeit reiner Viertakter in Nr. 16, die durch Übersehen der Brachykatalexe, nicht als Doppelhebung gewerteten weiblichen Schluß zustande kommen.



Der Ungeschicklichkeiten sind auch im Satz mehrere anzutreffen, von der wenig schönen harmonischen Vierstimmigkeit der Choräle ganz zu schweigen, ein paar kleckſige

vierstimmige Schlußakkorde da, wo man unisono oder konsequent zu Ende geführte Dreistimmigkeit erwarten dürfte. In 13 findet sich sogar eine übelste Quintfortschreitung. Auch die Bässe weisen einige Schönheitsfehler auf (Sextsprung in Nr. 2, Führung es¹–e in Nr. 19), werden aber in einigen Stücken aus harmonisch stelzendem Hin und Her zu melodischer Linie. Meist ist, der leichten Natur des volkstümlichen Liedes entsprechend, schlichte, auf der Basis der Naturharmonien erbaute Dreistimmigkeit gewählt, und ebenso begnügt sich die modulatorische Erfindung — wie alle musikalischen Erscheinungen den einfachen textlichen Formen adäquat — auf Ausbiegungen in die Oberdominante oder gar nur Halbschlußbildungen. Bemerkenswert ist, daß in Nr. 10 die volkstümliche Praxis des Variierens durch einfache Mollversetzung angewandt ist. Für die Strophen „doch währt es nicht ewig, der Frühling verblüht — Doch weh, wenn der Herbstwind in Zweigen sich regt — Und weh, wenn der Frühling des Lebens verfliegt" findet sich die Weisung in der Fußnote „die Strophen, welche mit * bezeichnet sind, müssen aus cmoll gespielt werden". Die einzelnen Wendungen des Textes sucht Nr. 13 in Tönen zu fangen. Eine Reihe naiv malerischer Details interessiert: der pastorale Quintabstieg in 6, die gehäuften kurzen Vorschläge in dem von Leben und Frische erfüllten „Lied zur Einsaat" (Nr. 8), die arpeggiandos und geschäftigen Begleitfiguren im „Lied vom Seiler" (Nr. 18).

Der neue Geist freilich kündet sich in dem Liederheft erst an, und was bei Kindschers Lehrer Rust so stark in Erscheinung tritt, die vielen Einzelzüge, die an spätere Große gemahnen[1], sucht man hier vergebens. Zahlreiche Äußerungen des abklingenden Rokoko beeinflußen die Charakteristik noch entscheidend. Die Ruhe und Beschaulichkeit, die die ganze Sammlung atmet, eint sich mit dem Bilde der ganzen Persönlichkeit, das ein Zeitgenosse in späteren Jahren treffend kurz umreißt:

„Du führtest stets uns mit Geduld und Güte,
Gerichtet war Dein Blick auf unsre Wohlfahrt nur."[2]

In dem Lebensalter entstanden, da sonst der Mensch von Sturm und Drang erfüllt ist, eint die Lieder ein ruhiges Gleichmaß der Empfindung. Es ist eben Kindscher keine kraftvolle, vorwärtsdrängende Persönlichkeit, kein Führer, sondern mehr rezeptiver Natur, die in den Fußspuren von J. A. P. Schulz, vermittelt durch Rust wandelt. Kein eigentlicher Schöpfer ist hier am Werke, sondern ein Könner von gutem Mittelmaß, der für die Anforderungen des Tages ebenso notwendig, seiner Zeit mancherlei gibt[3], über den der Schritt der Entwicklung dann aber unbarmherzig, wie über viele Kleinmeister, hinweggeht, obwohl er als, wenn auch kleiner, so doch wichtiger Zug im Kulturbilde seiner Zeit unentbehrlich ist.

---

[1] Kretzschmar u. Friedlaender I/1, Seite 304 f; sowie I/2, Nr. 297/99.

[2] Festgedicht zum 50jährigen Amtsjubiläum. Anhaltische Landesbücherei VII/181. 26018.

[3] Kretzschmar a. a. O. Seite 316: „Die kleine Schar hat nicht ins Weite gewirkt, aber sie hat Teil daran, daß sich an Ort und Stelle ein höheres musikalisches Niveau behauptete."

Zur Karlsruher Einrichtung von Händels Tamerlan

Ein Vorbericht

Von

Herman Roth, Karlsruhe

Das badische Landestheater hat für die zweite Maihälfte die Aufführung von Händels Oper Tamerlan angesetzt. Den bahnbrechenden Göttinger Aufführungen von Rodelinda, Otto und Cäsar, der verdienstvollen Hallenser Wiedergabe des Roland gesellt sich damit ein dritter Versuch, Händels Oper der heutigen Bühne zurückzugewinnen. Verantwortlich für die Einrichtung sind Anton Rudolph, der mit Textbearbeitungen von Mozarts Gärtnerin aus Liebe, Zaide und Verstellter Einfalt hervorgetreten ist, und der Schreiber dieser Zeilen. Es sei gestattet, über unser Verfahren, unsere Absicht vorgreifend zu berichten.

Jede der bedeutenderen Opern Händels stellt im Original vor einen zwiespältigen Eindruck. Ein hervorragend positiver und ein zumeist überwiegend negativer Wert wirken ineinander: Händels Musik und das typisch italienische Libretto der Zeit. Dabei ist es nicht so sehr, wie man neuerdings gern sagt, literarisches Mißbehagen, das uns die Textbücher abzulehnen nötigt — literarisch haben sie in sprachlich-technischer Hinsicht streckenweise sogar nicht geringe Reize — als einfach ein menschlicher Widerwille, wie ihn ohne Zweifel die Einsichtigeren der mitlebenden Engländer von vornherein empfanden. Zwischen dem psychischen Tiefgang, der Ausdrucksenergie und -würde der Händelschen Musik und der repräsentativen Konventionalität der Handlung, ihren Sentiments, ja Albernheiten, besteht eine Diskrepanz, die wohl musikalisch-artistisch durch die Architektonik des Ganzen überdacht, vielleicht gemildert wird, inhaltlich aber fühlbar bleibt, und zwar destomehr, je ernstlicher man sich erinnert, welch wundervolle Einheit zwischen Dichtung und Tonkunst das reife Oratorium darbietet; man denke, des näheren Vergleichs halber, an szenisch vorstellbare Werke nichtbiblischen Stoffs: den Herakles, die Theodora. — Die historischen Gründe der Diskrepanz sind bekannt. Händel ist nicht der Einzige, der unter ihr leidet; sicherlich jedoch derjenige musikalische Genius, dessen Fortwirkung durch sie am empfindlichsten betroffen ist: kostbarste künstlerische Schätze liegen nicht zum mindesten ihretwegen brach.

Welche praktische Aufgabe nun stellt dieser Tatbestand dem Bearbeiter? Oder, um die Frage gleich präziser zu fassen: Wie ist erreichbar, daß der positive Wert, den das Händelsche Kunstwerk musikalisch und dramatisch ausmacht, durch die negative Größe des Librettos tunlichst wenig beeinträchtigt werde?

Die Antwort kann nur lauten: durch eine Behandlung des Textes, die sich nicht auf Übertragung einschränkt, sondern darüber hinaus eine entscheidende Umgestaltung vollzieht.

Die Anlage des italienischen Opernbuchs erlaubt das. Die Arien, Ensembles, Accompagnati, das musikalisch Ausschlaggebende, stehen wesentlich auf Situationslyrik, geben ein Typisches an Empfindung, bisweilen dem Charakter der Bühnengestalten angefärbt. Die Handlung, dasjenige, was den Hauptanstoß bildet, wird im Secco abgefertigt. Sie zu vertiefen, sie knapper, schlagender zu machen wird möglich, sobald wir, seis nun ganz oder zum Teil, das originale Secco opfern; und es fragt sich nur, welche Pietät stärker zu sein hat, die vor der Wucht und Bedeutung der geschlossenen Gesangssätze oder die vor dem sehr ungleichen Wert der Rezitativmassen. Wir haben unbedingt geglaubt, die erstere voranstellen zu müssen.

Die Handlung des Tamerlan ist die übliche Verknäuelung von Staatsaktion und Liebesintrigue. Sie mußte ihren Grundlinien nach naturgemäß beibehalten werden. Die Nebenfigur des Leone fiel. Die Aktion steht somit auf den fünf Hauptfiguren, Bajazet und Asteria einer-, Tamerlan und Irene andrerseits und, zwischen den Gruppen, Andronikos. Der ethnographische

Gegensatz, die Kulturskala von Tamerlan, dem Tataren, zu Bajazet, dem Osmanen, Andronikos, dem Griechen, ist ganz im Sinne des späteren Händel zur Charakteristik benützt. Bajazet ragt als tragischer Angelpunkt des Geschehens in jäher Steile, die sich nur Asteria und zuletzt auch Andronikos gegenüber väterlich löst; das Gewicht, das der dritte Akt ihm gibt, wird von vornherein begründet. Tamerlan ist gezeichnet wohl als barbarischer Emporkömmling, doch zugleich als Mann, den echtes Gefühl zu dem großen, gefangenen Gegner hinzieht: die Liebesverwicklung mit Asteria erhält so Relief, nicht minder, nach dem Rückstoß gegen die Werbung um Vater und Tochter, die Entladung in Grausamkeit, endlich, nach Bajazets Vergiftungstode, die resignierte Großmut gegenüber dem Paar Asteria und Andronikos. Dieser, der Grieche, ist von Bajazet wie Tamerlan abgehoben durch zivilisierte Geschmeidigkeit, eine Zartheit, die sich notgedrungen distanziert; ohne daß es ihm, in der Leidenschaft für Asteria, an der Kraft gebräche, über List wie Vermittlertum edel und klar hinauszuwachsen. Von den weiblichen Gestalten gehört Asteria in Stolz und Entschlossenheit zu Bajazet, in der Intrigue zu Andronikos, auch da, wo sie sich von ihnen zu scheiden scheint; Irene wird aus anfänglichem Gegenspiel rasch und warm zu Tamerlan hinüberentwickelt. Händels Tonsätze kommen der damit skizzierten, individualisierenden Auffassung durchaus entgegen, *legen sie ihrerseits an*. Aus ihr heraus nun entfaltet sich innerhalb der äußeren Gegebenheiten die neue Handlung. Neu insofern, als die psychischen Ströme tiefer und reiner fließen und damit die Aktion kraft innerer Durchdringung schlichter und unmittelbarer *dramatisch* wird. Auf Details einzugehen ist hier nicht Raum; das Meiste hängt am einzelnen Ausdruck und der in ihm lautwerdenden Gebärde.

Aus der Textumgestaltung folgen für die musikalische Bearbeitung zunächst eine Anzahl von Strichen, wie sie im Oratorium ja längst, m. E. mit weniger gutem Grunde, gebräuchlich sind. Die beiden Arien des Leone im zweiten und dritten Akt fallen: auf die zweite hatte schon Händel verzichtet. Im zweiten Akt ist als minder charakteristisch und zugleich retardierend getilgt Asterias A dur-Arie: Non è piu tempo, außerdem der ganze Schluß nach dem Terzett. Im dritten Akt fällt Bajazets Accompagnato: E il soffrirete, sowie die g moll-Arie: Empio, per farti guerra, um die Wirkungen der Sterbeszene nicht durch Vorwegnahme abzuschwächen, ferner Irenes und Tamerlans retardierendes G dur-Duett, endlich, nach der Katastrophe, Asterias fis moll-Arie: Padre amato, sowie das auch von Händel schon beseitigte Duett zwischen Tamerlan und Andronikos.

Zu diesen Strichen kommt, wie bereits gesagt, als schärfster Eingriff hinzu das so gut wie völlige Opfer des Secco. Ich brauche nicht zu versichern, daß ich als musikalischer Bearbeiter an die Aufgabe, die sich hieraus für mich ergab, zögernd herangegangen bin. In ein Händelsches Werk mit eigener Erfindung sich einzupassen schien mir reichlich gewagt. Nichtsdestoweniger habe ich mich, als mir seinerzeit erst einmal ein Akt des neuen Textes vorgelegt worden war und ich damit einen Versuch angestellt hatte, von der Notwendigkeit dazu wie der grundsätzlichen Möglichkeit überzeugt. Es ist selbstverständlich, daß ich mich bemühte, die Händelsche Diktion zu kopieren, daß ich außerdem Anlehnung an das Original gesucht habe, wo immer sie ohne Künstelei zu erreichen war; unverändert bleiben konnte so gut wie nichts; wesentliche Partien sind neu. Die praktische Wirkung muß dartun, inwieweit das Unternehmen gelungen ist.

Die gesangliche Besetzung der Rollen haben wir so angeordnet, daß nur die des Tamerlan eine Umschrift aus der Alt- in Baßbarytonlage erfährt. Andronikos bleibt Alt; jenseits der musikalischen Nötigung wird dadurch der von uns betonte Charaktergegensatz glücklich unterstützt. Es empfahl sich im selben Zusammenhange Irene in der ursprünglichen Sopranlage zu belassen; die musikalischen Erhöhungen, welche die Transposition ihrer Arien in die Altlage aufweist, wurden rücktransponiert. — Das Da Capo wurde mit einer Ausnahme beibehalten, jedoch da und dort zusammengezogen. Die Instrumentation ist die originale; der Generalbaß wird durch ein Klavier ausgeführt; die gesangliche Ausgestaltung beschränkt sich auf das Unentbehrlichste.

Zum Schluß noch eine prinzipielle Feststellung. Durch die Untersuchungen Steglichs ist klar

geworden, in welchem Maße die Händelsche Oper als musikalische Architektur großen Stils, als ein Barockbau gleichsam in Tönen, aufgefaßt werden muß. Ich bin mir selbstverständlich bewußt, daß diese Architektur durch eine Bearbeitung wie die unsere nicht unerheblich angetastet wird. Allein ganz abgesehen davon, daß sie unlösbar verknüpft ist mit dem Libretto: Wer, frage ich, selbst von denjenigen, welche die großen harmonischen und thematischen Strukturen ehrfürchtig analysieren, hört sie heute auch? hat in der kurzatmigen Gegenwart die Kraft, sich ihrer intuitiv zu bemächtigen? Ist nun bei solcher Unsicherheit des Durchgreifens einer Wirkung, die infolge der Mängel der Textbücher vorwiegend artistisch bleibt, nicht richtiger, man verzichtet auf sie? Jedenfalls erschien sie uns in ihrer Reinheit unvereinbar mit den praktischen Forderungen, vor denen wir standen. Die Bühnenpraxis aber, das lebendige Drama ist es, worum es uns geht, jenseits aller Ästhetik oder Historie; von hier erhoffen wir eine Bestätigung unseres Bemühens.

Richard Wagners „Liebesverbot"

Zur Aufführung am Münchener National-Theater (24. März 1923)

Von

Alfred Einstein, München

Die Geschichte und das Schicksal von Wagners zweiter Oper, dem „Liebesverbot", ist, wie alle äußeren Dinge bei Wagner, bekannt genug. Er selbst hat in der „Autobiographischen Skizze", die seine gesammelten Werke eröffnet, über sein Opus Ausführliches berichtet, und diesem Passus dann einen Abschnitt aus seiner Selbstbiographie nachgeschickt, ungefähr (nicht ganz genau) in der Form, wie sie dann „Mein Leben" (München 1911, S. 138—145) bietet. Den Text, auf den er selbst doch einige Stücke hielt — mit Grund, soweit es die Geschicklichkeit der Bearbeitung der Shakespeareschen Vorlage betrifft, mit Ungrund, was die Versifikation anlangt; die „Angemessenheit der Sprache", die „sorgfältigen Verse", die er seinem Libretto nachrühmt, verdienen ein dickes Fragezeichen — hat er dennoch niemals des Druckes für würdig erachtet; die einzige Quelle des Werkes blieb die handschriftliche Partitur. Sie hat noch einigen praktischen Wert für Wagner, als er sie, nach der überhastet einstudierten, improvisierten und verunglückten einzigen Aufführung am Magdeburger Stadttheater (29. März 1836), dem Direktor des Königstädtischen Theaters in Berlin, Herrn Cerf, und später in Paris dem Theater de la Renaissance anbietet — beidemale mit Erfolg, aber aus sehr verschiedenen Gründen ohne die Folge einer wirklichen Aufführung. In seinen schicksalsvollen nächsten Jahren läßt er das tolle Stück liegen; seine ungeheure innere Entwicklung läßt es ihm bald als Wechselbalg und Stiefkind seiner Muse erscheinen, und auf der Höhe des „Tristan" und der „Meistersinger" muß er es als Frucht des Irrtums und der „Jugendsünde" erklären, für die ihm „Erlösung" einzig in der Gnade seines Fürsten werden könne. Weihnachten 1866 schenkt er die Partitur, mit dem berühmt gewordenen Vierzeiler auf dem Titelblatt, dem König Ludwig II.; aus dessen Nachlaß kommt sie als ängstlich gehütetes Schaustück ins Bayrische National-Museum; erst 1909 kann Edgar Istel über die Musik einige bürokratisch eingeschränkte Mitteilungen machen[1], nachdem mehrere Versuche Münchener Generalmusikdirektoren, u. a. Hermann Levis, das Werk auf der Bühne lebendig zu machen,

[1] „Die Musik", 8. Jahrg., Heft 19.

immer wieder an dem stillen, aber entschiedenen Widerstand der Erben Wagners gescheitert waren. Erst im vergangenen Jahr ist Partitur und Klavierauszug des Werkes durch Michael Balling herausgegeben[2] und erst nahezu neunzig Jahre nach seiner Entstehung ist es, fast möchte man sagen, zur Uraufführung gekommen, denn jene Magdeburger Improvisation ist ja beinahe ein legendäres Faktum! So lange Jahre hat ein orthodoxes Vorurteil vermocht, ein Werk eines der größten deutschen Schöpfer zu sekretieren, indes man eine sehr viel schwächere, aber „edlere" Schöpfung, die „Feen", ans Rampenlicht gezogen hat. Es ist nur recht und billig, daß gerade München, das die „Feen" zehn — allerdings zurückliegende — Jahre lang mühselig als Kuriosität gepflegt hat, auch der lebensvolleren Jugendoper Wagners ihren Anspruch auf die Szene als erste Bühne erfüllen wollte.

In der Tat: für den „Wagnerianer" mag der Eindruck des „Liebesverbots" zwiespältig, ja peinlich genug sein. Dieser frühe Wagner scheint dem späteren geradezu ins Gesicht zu schlagen; seiner Tendenz nach ist das „Liebesverbot" so recht eigentlich das antipodische Werk des „Parsifal". Was hat Wagner aus seiner dichterischen Vorlage, Shakespeares „Maß für Maß" gemacht! Man kann den entscheidenden Unterschied nicht besser darstellen, als es Wagner später selbst getan hat: „Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des bis dahin im Verborgenen beobachtenden Fürsten: seine Entscheidung ist eine ernste und begründet sich auf das ‚Maaß für Maaß' des Richters. Ich dagegen löste den Knoten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich nach der Hauptstadt Siziliens verlegt, um die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können; vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten . . . Der Statthalter, von Isabella vermocht, selbst maskiert zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt, — der Bruder, noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Klosternoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprozession schreitet Alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei"[1]. Wagners „große komische Oper" ist eine völlige Verkehrung des Sinns der Handlung bei Shakespeare: sie dient ihm zum Triumph, zur Apotheose der nackten Sinnlichkeit, zur Verhöhnung nicht bloß des heuchlerischen Puritanismus, sondern sittlicher Schranken überhaupt. Immerhin, seinem Statthalter Friedrich, und damit dem ganzen Werk fehlt nicht der tragische Zug. Es ist Wagners ureigenste Erfindung, den der sinnlichen Liebe unterlegenen Statthalter den Entschluß fassen zu lassen, nach dem Genuß Isabellas an sich selbst Hand anzulegen, und damit das eigene Gesetz an sich zu vollstrecken; auch Isabellas Liebesprüfung Luzios (II. Akt, S. 447 f. des Kl.-A.) ist einer der edleren Züge, die freilich immer wieder durch buffoneske, ja niedrig skurrile Wendungen unwirksam gemacht werden. Über die „Komik" des „Liebesverbot" wäre, mit dem Blick auf die „Meistersinger", überhaupt ein besonderes Kapitel zu schreiben. Im Ganzen ist das „Liebesverbot" nicht nur „immoralisch", sondern auch bewußt international, ja — horribile dictu — antinational: man kann nicht scharf genug betonen, daß der damalige Freund Heinrich Laubes, der Leser von Heinses „Ardinghello", der Anhänger des „Jungen Deutschland", seinen Friedrich zum Inbegriff der Widernatur, des zu Überwindenden gemacht hat.

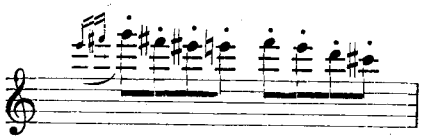
Und ebenso bewußt hat Wagner sein Deutschtum, das sich in der Weberischen und selbst Marschnerischen Grundanlage der „Feen" noch so deutlich ausgesprochen hatte, als Musiker verleugnet. „Französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe . . ." „Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen [!] auszubilden suchen;

---

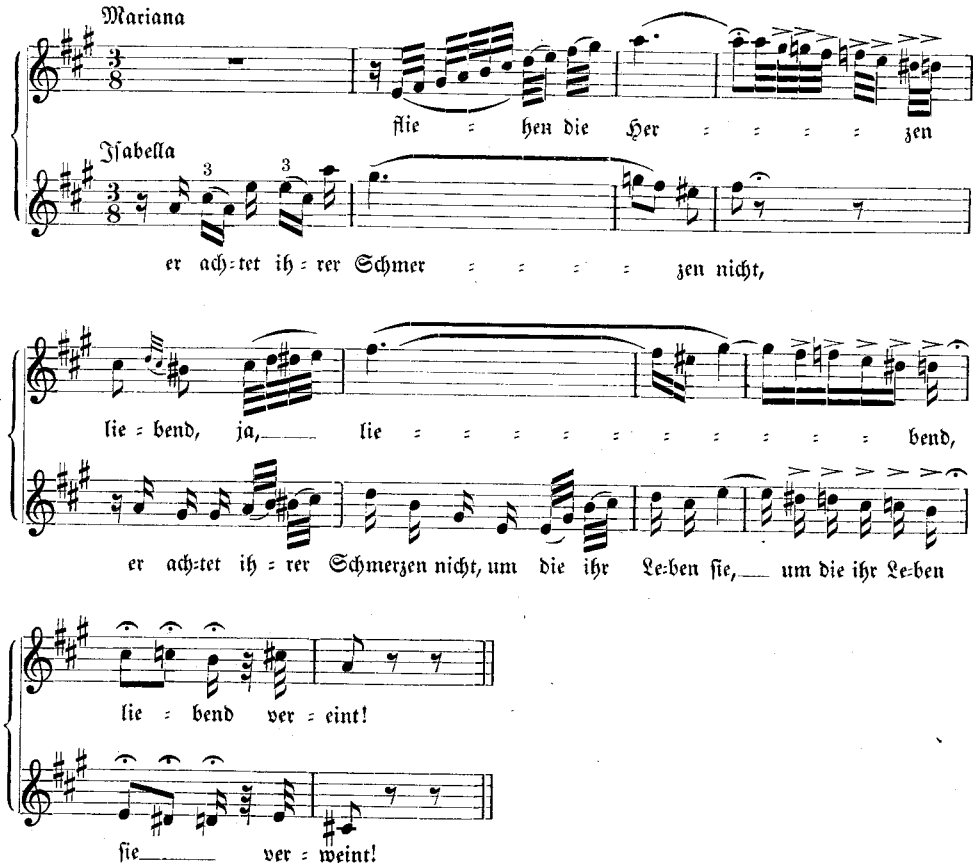
[2] Breitkopf & Härtel, Leipzig; der Klavierauszug von Otto Singer; die englische Übersetzung des Textes von Edward J. Dent, die französische von A. und F. Boutarel.

[1] „Eine Mitteilung an meine Freunde", Ges. Schr. IV 3, S. 254 f.

und der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber deutsch schreibt . . ." [1] Ach, von Gediegenheit, von bloßen Anklängen, kann gar keine Rede sein; an andrer Stelle, in der Autobiographie, spricht Wagner mit sehr viel mehr Richtigkeit von dem „leichtfertigen Charakter" der Musik: die meckernden Rhythmen Meyerbeers:

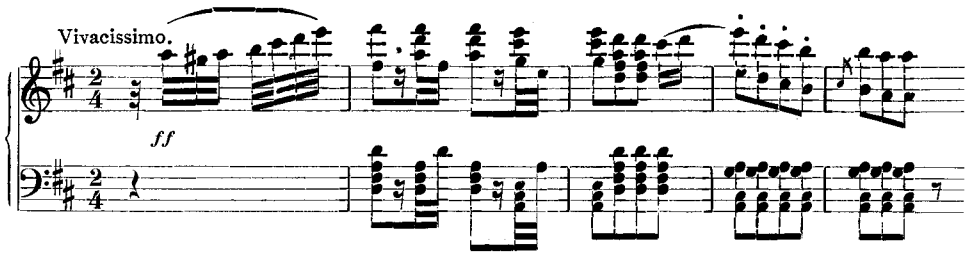


(Ouvertüre; im Übrigen eine Stelle, in ihrem dämonischen Kichern von frappantem Reiz), die weiche und schmachtende Melodik Bellinis:

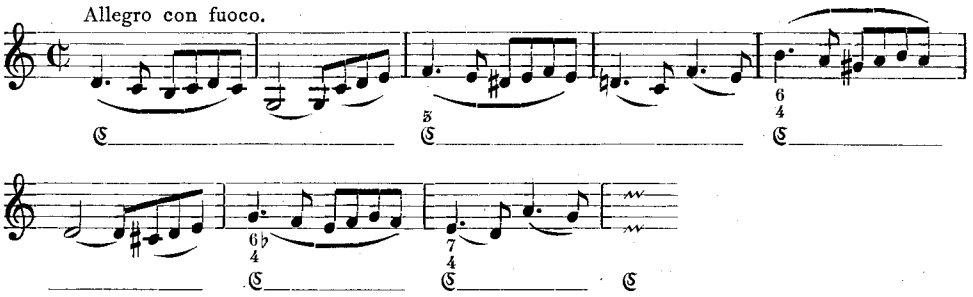


— die Masseneffekte und die Pikanterien Aubers, die Brutalitäten des Blechs aus Herolds „Zampa" — all dies und anderes gibt sich ein Stelldichein in der Musik des „Liebesverbot", nur daß es nicht immer die Frische und Unmittelbarkeit der Vorbilder, und öfters den fatalen Beigeschmack aller Dinge aus zweiter Hand besitzt; ja mit ein paar frechen Rhythmen gelangt Wagner bis in die Nähe des Jacques Offenbach:

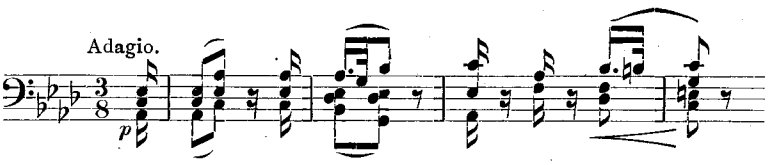
[1] Wagners Aufsatz über „Die deutsche Oper" in der „Zeitung für die elegante Welt", 10. Juni 1834.



Auf der andern Seite haben all diese Banalitäten nicht das Offensive einiger Banalitäten des späteren Wagner, der sich selbst gefunden hat — des Duetts (Terzetts) vom Beginn des zweiten Aktes „Tannhäuser“, des „Es gibt ein Glück“ des „Lohengrin“ ... Und es fehlt doch nicht an teils verlorenen, teils entscheidenden deutschen Zügen; die Marschnerische Melodik des Motivs, das Friedrichs Liebes-Überwältigung symbolisiert:

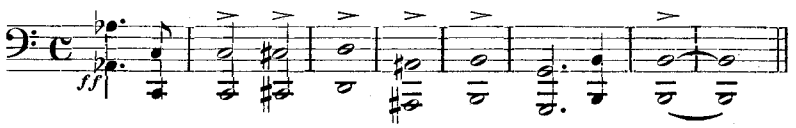


der sonderbare Anklang an Beethoven im ersten Finale:



und vor allem die fast „wortgetreue“ Imitation von Leonorens „Töt erst sein Weib“ bei der Kulmination der Gerichtsszene („Erst hört noch mich“) — hier zeigt sich der zündende Funke zuerst, den der Fidelio der Wilhelmine Schröder-Devrient in das Herz des Musikdramatikers Wagner geworfen.

In Wahrheit, der ganze, echte Wagner ist schon vorhanden, so wenig leicht das zu erkennen ist. Ich spreche nicht von dem überraschenden Gleichklang des Salve regina zu Beginn der zweiten Szene des ersten Aktes, mit dem sogenannten Gnadenthema im „Tannhäuser“, obwohl sich hier fast eine Linie bis zum „Parsifal“ ziehen läßt; nicht von der ebenso überraschenden, halb virtuosen, halb schematischen Handhabung des Erinnerungs-, ja selbst des Leitmotivs — schematisch besonders diejenige des Themas des „Liebesverbots“:



das soviel dem Corregidor-Motiv Hugo Wolfs vorausnimmt — nur daß Wagner, ungleich dem schwächeren Nachfahren, nicht die ganze Charakteristik seines Friedrich auf dies eine Motiv gestellt

hat. Nein, diese der Orthodoxie peinvolle „Jugendsünde" enthält den ganzen Wagner in einem anderen Sinne. Aus ihrer Immoralität wird sich einst die grandiose Amoralität des „Ring" und des „Tristan" entwickeln; aus der lärmenden Apotheose des Sinnengenusses der Begriff der Liebesverklärung; das tendenziös Revolutionierende des Vormärz wird sich in das im höchsten Sinn Revolutionäre verwandeln, das Wagner, bis die Altersperversion des „Parsifal" kam, immer verherrlicht hat; und auch im „Parsifal" ist er kein Bürger. Und wenn auch der Dichter nicht, und fast noch weniger der Musiker Wagner reif ist, der elementare Theatraliker steht da in voller Stärke. Wagner hat recht, wenn er von „lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Szenen" spricht; man darf an die musikdramatischen Jammergestalten von heute überhaupt nicht denken, wenn man nach dem richtigen Maßstab für die Sicherheit und Schlagkraft dieser Szenengestaltung sucht. Und ein Seltsames: dies Werk des späteren großen Pathetikers und Sentimentalikers ist, bis auf ein paar eigentümliche larmoyante melodische Wendungen, wie sie etwa zum letzten Male bei Erik im „Holländer" („Mein Herz voll Treue bis zum Sterben") auftreten, naiv, naiv auch im Pathos; oft kommt man auf die ketzerische Frage, welches der echte Wagner sei; man meint, seine eigentliche Natur, ohne Maske und Mimikry, spreche in ihm sich aus; man meint, daß vom „Liebesverbot" ein Weg hätte weiterführen können, den Wagner sich gewaltsam versperrt hat, bis man die Notwendigkeit des Wagnerschen Aufstiegs wieder erkennt. Aber ein notwendiges Glied in Wagners Entwicklung war auch das „Liebesverbot".

Über die Münchener Aufführung nur wenig Worte. Sie ist ein Verdienst Robert Hegers, der an die Partitur ein unendliches Maß von Mühe und Liebe gewandt hat, und der mit Recht den historischen Standpunkt der lebendigen Wirkung aufgeopfert hat. So, wie die Partitur vorliegt, ist sie für die Aufführung unbrauchbar; man muß ihre ungeheuerlichen Längen beseitigen — und Heger hat das nicht durch grobe Striche bewerkstelligt, sondern durch sorgfältige Wegnahme schematischer Wiederholungen im einzelnen —, das Übermaß der Koloraturen beseitigen, ihren dynamischen Exzessen zu Leibe gehen: Wagner hat nicht nur viele Fortissimostellen gut Auberisch und Heroldisch mit Blech gefüttert, sondern auch im Detail ganz primitiv dynamisiert, ohne auf die Singstimme Rücksicht zu nehmen; eine Folge nicht bloß der Hast der Niederschrift, sondern auch zugleich der Unerfahrenheit. Von den Darstellern standen an erster Stelle Friedrich Brodersen (Friedrich) und Nelly Merz (Isabella).

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

Trienter Codices 4. Auswahl

Schlußwort

Von

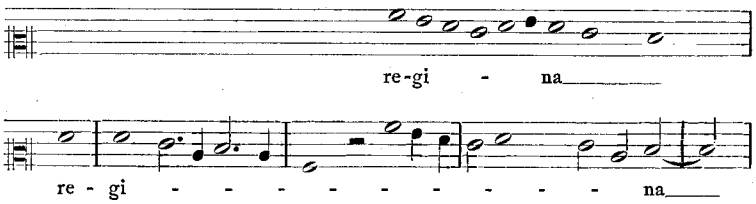
Theodor Kroyer, Heidelberg

„Ira furor brevis est" sagt Horaz ... Schade, daß meine Gedanken über den neuen Trienterband bei den Herausgebern keine Gegenliebe gefunden haben! Statt dessen zerpflügen sie den Acker ihrer Polemik und verlieren sich in allerhand Kleinkram, wo ich eigentlich Belehrung erwartet hätte. Sie haben mich gar nicht verstanden. Das liegt vielleicht nicht nur an mir.

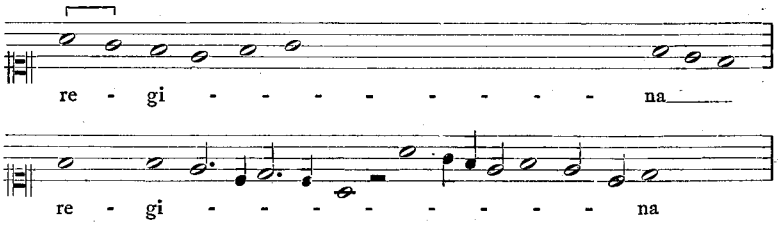
Herr Ficker zumal, der auch persönlich ausfällt, scheint mein Referat nicht einmal ordentlich gelesen zu haben. Sonst könnte er Tatsachen nicht verdrehen. Ich habe mir seine Entgegnung, weiß Gott, anders vorgestellt, und muß schon fragen: ist das alles, was er mir zu sagen hat? — Er beginnt mit einem Nachtrag zu der dreistimmigen Prosa-Einlage der Liebert-Messe und glaubt einen entscheidenden Schlag gegen mich geführt zu haben, wenn er den inzwischen von Friedrich Ludwig festgestellten Cantus firmus „aus dem Satz heraus dekolorieren" kann. „Wie aus dem Beispiel zu ersehen ist, sind alle Einwände, die Prof. Kroyer gegen die Kolorierungstechnik ins Treffen führt, vollkommen unstichhaltig." So einfach ist die Sache nicht. Es handelt sich hier um einen Hymnus, in dem, wie in vielen anderen Motetten und Hymnen, die Stammmelodie mehr oder weniger festgehalten wird. Das ist ja nicht bestritten. Ich wende mich aber gegen die Versuche, in den Ordinarium-Sätzen der Messe immer und überall die Choralmelodie herauszufädeln, wo sie eben nicht mehr ist. Ficker selbst drückt mir die Waffen in die Hand, wenn er zuletzt seinen Mißerfolg zugeben muß, wie im Gloria und im Credo, die „jeder Herausschälung einer choralen Kernmelodie trotzen." Es ist die Methode, ihre Überspannung des Prinzips, die mich und wohl jeden Unbefangenen zum Widerspruch reizt. Ich will die darauf bezüglichen Stellen meines Referats (S. 105 f.) nicht wiederholen, ich habe nichts zurückzunehmen, eher noch etwas hinzuzufügen. Ficker klagt, daß die Leser meiner Kritik zu dem Schluß gelangen müßten, daß „seine Behauptungen überhaupt einer jeden Grundlage entbehrten." Da überschätzt er mich gewaltig. Ich wende mich nur gegen die Dekolorierungsmechanik an sich, die, so karg und kunstwidrig, einen schöpferischen Vorgang sozusagen auf Heller und Pfennig errechnen will. In seinen „Lehrsätzen" über die Tätigkeit der „Koloristen" übernimmt er halb und halb meine Gedanken, verkehrt sie aber wieder, weil er nun einmal vom Geist des Widerspruchs besessen ist. Denn was er mir (S. 117) in die Schuhe schiebt, das habe ich ja gerade aufs Korn genommen, — das ist eben die in seiner Beiheft-Studie destillierte Auffassung, daß die alten Meister wie Handlanger den Cantus firmus schlecht und recht auseinandergezerrt und verschnörkelt hätten. Ich habe eine Lanze gebrochen, für die freie schöpferische Tätigkeit der Figuralisten. Ich habe von ihrer Ausdruckskunst gesprochen, und leite schon daraus die innere Unmöglichkeit einer verallgemeinerten Dekolorierungsmechanik ab. Und wenn Herr Ficker nun auf einmal auch dieser Meinung ist, so hätte ers irgendwo sagen müssen. Von alledem, von all den ästhetischen und stilkundlichen Problemen findet man in seiner sonst sehr fleißigen Arbeit kein Sterbenswörtchen. Er trägt auch in seiner Replik da und dort Ansichten vor, die noch recht unklar sind. Die „freie" Behandlung der Lehnmelodie durch den Tonsetzer, sagt er, geht zuletzt soweit, daß alle Beziehungen und Zusammenhänge gelöst werden. „Was übrig bleibt — und darauf kommt es dem ‚Koloristen' allein an!" (oho — woher weiß er das?) — „ist also nur mehr ein erstarrtes Melodiengerippe, eine beziehungslose Aufeinanderfolge von Tönen ohne melodische Eigenbedeutung. ... Er erformt

eine ganz neue Melodie von völlig anderer Potenz." .... Gefangen! Da hab ich ihn, wo ich ihn will: Die im Ton, in der Intervallfolge, in der Bewegungs-Spannung, im Aufbau neue Melodie! Und ich bitte auch die für den Sinn, für das Bindende und Trennende so wichtige Textlage nicht zu vergessen. Das ist es ja, was ich meine. Aber auch das „Gerippe" ist eben nicht mehr da, so sehr sich der Anatom darum bemühen mag. Die Ermittlung versprengter Glieder beruht nur zu oft auf Selbsttäuschung.

Im weiteren wartet mir Ficker mit Einwänden auf, die ich schon ihrer Form halber nicht ernst nehmen kann. Er wirft mir Entstellung der Zitate, Hilflosigkeit, Ratlosigkeit, Mißgriffe und was alles noch vor. Es ist der Ton, der die Musik macht! Ich kann den freundlichen Leser nur bitten, mein Referat noch einmal vorzunehmen, sich mit der Partitur zu bewaffnen, und alles das, was ich über das Graduale, das dritte Christe, die thematischen Anklänge usw. sage, selber nachzuprüfen. Aber die famose Salve regina-Parallele (S. 118) muß ich doch noch kennzeichnen. Ficker stellt sie meinem Auszng aus Orels Tabelle (Beiheft S. 92; Referat S. 108) als Beweis für die Haltlosigkeit meiner Einwände gegenüber und gruppiert die beiden Melodien also:



Nein, und abermals nein! So darf man die Phrasis der Figuration mit dem Choral nicht zusammenstellen. Es handelt sich doch nicht um Instrumentalmusik oder Notenschemen, sondern um Gesänge von syllabischer Quantität: die Figuren sind Vokale, Neumen, Ausdruckselemente, die schon in die Reservata vorfühlen. Der Text regiert. Nicht mit dem Finger auf dem Papier, sondern viva voce, mit Herz und Mund, nicht mit den Augen, sondern mit den Ohren ist die Musik zu fassen. Und die vorgestellte Melodie muß also gehört werden, wie sie gesungen wird:



Und noch einmal — sie ist eine andere Melodie, wenn ihr auch der Witz des Tonsetzers die Choral-Phrasis, leicht verändert und in der Verkürzung, vielleicht unterbewußt als Abgesang angehängt hat. Der Schwerpunkt liegt auf der zweiten Silbe — und die Melodie beginnt mit f', fällt und steigt in schöner Spannung zwischen der Oktave a—a', während der Choral ganz anders sogleich mit dem hohen a' einsetzt und nur fällt. Es liegt nicht an der beanstandeten Schlüsselversetzung — die übrigens der Tadler kurioserweise, nur nach der anderen Seite, selber nachmacht (er ändert den Diskantschlüssel der Choralintonation in den Mezzodiskantschlüssel des Tonsetzers, während ich umgekehrt verfahre) — sondern es liegt an der inneren Struktur der neuen Melodie, daß sie anders klingt als der Choral. Das ist das beinahe Komische des Falls, daß gerade dieses Kernproblem ganz vergessen wird. Wer die Koloratur-Tabellen am Schluß des Trienterbandes zur Hand nimmt, findet, daß Ficker auch da fast überall und an den wichtigsten Stellen den Text in beiden Zeilen vergißt. Die großen Töne seiner Antikritik sind also durchaus nicht angebracht.

Auf das vielbeschrieene Akzidentien-Problem komme ich bei anderer Gelegenheit zurück. Pränumerando aber bedaure ich es, daß Her Ficker durch den anmaßlichen Ton mir nun auch die Freude an dem öffentlichen Gedankenaustausch über eine — fast möchte ich sagen — Herzensangelegenheit verdorben hat.

Nun die zweite Replik: Wie Herr Orel schon in seiner Beiheft-Studie etwas näher an die Probleme herankommt, so ist er auch in seiner Erwiderung klarer und sachlicher, obschon mich der Ertrag seiner Gedankenarbeit nicht ganz befriedigt; sie stößt sich zu oft an den unvermeidlichen Kanten meines Referats. Aber es freut mich, daß er es jetzt der Mühe wert findet, wenigstens das Textproblem zu streifen. Über die Einzelheiten kann ich mich erst äußern, wenn einmal die Faksimilien vorliegen. Die im 16. Jahrhundert gültigen Regeln der Locutio sind jedenfalls aus dem a cappella-Stil hervorgewachsen, also älter als Zarlinos Institutionen. Meine Einwände gegen die Salve Regina-Tabelle (Beiheft S. 92 ff.) sind das Ergebnis sorgfältiger Prüfung: sie beziehen sich auf die Methode überhaupt, und nicht nur auf das Salve Nr. 6, sondern auch auf die übrigen Lesarten: die Melodie Nr. 1 (DTÖ 53. Salve Nr. 11) ist cantus fractus, weicht S. 99 bei ostende vom Original stark ab, Nr. 3 (DTÖ 53. Salve Nr. 9) und Nr. 2 (DTÖ 7. S. 78) lassen die Vorlage allerdings fast überall deutlich erkennen; Nr. 4 (DTÖ 53. Salve Nr. 7) ist S. 96 (bei lacrima ff.) stark frisiert; ebenso S. 98 (Et Jesum); S. 99 (nobis ff.) sucht der Bearbeiter Hilfe bei den Unterstimmen; unordentlich wird die Parallele von S. 100 ab, wo eben alle Mühe vergeblich ist; Nr. 5 (DTÖ 53. Salve Nr. 3) hält sich nicht streng an die Vorlage, wie schon die Locutio zeigt (bes. S. 94 clamamus, S. 97 illos tuos ff., wo die Parallele völlig versagt); bei Nr. 6 (DTÖ 53. Salve Nr. 2) ist die Textlegung schon S. 92 sehr fraglich, dann ebenso S. 94, 97, bes. 98 (benedictum), 100 (O clemens); zu dieser Stelle habe ich mir an den Rand notiert „wie die Faust aufs Aug'!"

Die anderen Punkte der Entgegnung erledigen sich z. T. durch meine voraufgegangenen Bemerkungen. Die Bezeichnung „Unterterzkadenz" ist sachgemäß, aber gegen die handliche historische „Cambiata" im Nachteil. Daß der Ausdruck „Perihelese" von R. Lach gebraucht wird, der auf diesem Gebiet sehr erfinderisch ist, weiß ich; aber wenn auch Musik und Astronomie alte Schwestern sind, so möchte ich das Wort doch nicht empfehlen, es ist mir zu hoch. Dann: Gehört die Zeit Josquins nicht zur klassischen a cappella-Periode? Aber wenn Josquin für die Zeit Dufays zeugen kann, (was Orel erfreulicherweise zugibt), so kann das doch auch seine Schule. Wie ich ja in meinem Referat gezeigt habe, läßt sich der Bogen ohne Übermaß von Liebert bis Lasso spannen. Orels entwicklungsgeschichtliche Darlegungen über die Motett-Komposition schätze ich gewiß. Wie kommt er aber zu dem Quersatz: „Die Kompositionstechnik des verzierten Cantus firmus ist nicht, wie Rezensent meint, lediglich ein Zeichen dafür, daß die Symphoneten so ängstlich am Choral klebten, sie zeigt ebenso, wie meisterlich es die Komponisten verstanden, die traditionellen, geheiligten Weisen zu umkleiden . . ." usw. Da muß ich schon bitten! Ich habe (S. 107 unten) geschrieben: „Schon aus diesem Grunde (d. i. dem Sinngehalt der Figuren) kann ich mir nicht vorstellen, daß die Symphoneten so ängstlich am Choral klebten, wie es ihre modernen Interpreten wollen." Damit will doch auch ich sagen, die Zierarbeit der Symphoneten sei nicht Handwerk, sondern Kunst, sie kleben nicht ängstlich am Choral. Also das reine Gegenteil. Aber das weiß Herr Orel so gut wie ich, und wenn er will, kann er. Gewiß ist das angeklagte Salve regina (Nr. 6 der Tabelle) gerade das „komplizierteste Beispiel" kolorierten Gesanges. Ich sehe darin aber keinen Grund für mildernde Umstände. Ist die Methode richtig, so muß sie ihre Probe überall bestehen. Orels Schlußbemerkungen sind zutreffend. Meine Einwände (S. 111) konnten in der Tat mißverstanden werden, wenn sie auch nicht unbegründet sind. Dufays Anima-Motette hat Orel nicht als instrumental bezeichnet. Das gebe ich zu. Der von ihm ausgemittelte Liedtenor in dem Salve Regina Nr. 6 „Hilf und gib Rat" ist mir trotzdem rätselhaft. Wie kommt die Melodie in das Stück? Was folgt daraus? — Das meinte ich.

Noch ein Wort: Mein Referat enthält nur einen kleinen Teil meiner Beobachtungen. Auch

meine Duplik muß sich aufs Nötigste beschränken. Die berührten Probleme sind so zahlreich und so schwierig, daß sie nicht auf Ja und Nein gelöst werden können. Ich habe mir meine Aufgabe gewiß nicht leicht gemacht. Die Grundidee meines Referats ist die Frucht langjähriger vertrauter Zwiesprache mit der alten Kunst. Nachdem mir aber die Herausgeber des Trienterbandes mein Gutachten wie einen Einbruch in ihre heiligen Rechte behandeln, muß ich ihnen doch noch einmal entgegenhalten, daß sie das Positiv-Grundsätzliche, Neue, Zukünftige meiner Gedanken gar nicht erkennen. Auf den ästhetischen „Gehalt" gehen sie überhaupt nicht ein. Es versöhnt mich etwas, daß sie in ihren Repliken ungewollt davon ergriffen werden, und ich hoffe, daß diese Saat nicht verloren ist.

Bücherschau

Adler, Guido. Richard Wagner. Vorlesungen. 2. durchges. Aufl. 8°, XII, 383 S. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 12.

Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. v. Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. Bückeburg u. Leipzig, C. F. W. Siegel. Fünfter Jahrgang, 1. Heft. Jan. 1923.

[Inhalt: Jacques Handschin, Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz. — Otto Ursprung, Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes. II. Die Mondseer Liederhandschrift und Hermann, der Münch von Salzburg. — Hermann Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts.]

Baresel, Alfred. Glossen zur Musikkultur der Gegenwart. 8°, 32 S. Leipzig [1923], C. F. W. Siegel. Gz. —50.

Bavin, J. T. Music for School and Home. Jl. 8°. London 1923, Silas Birch. 2/— sh.

Biehle, Johannes. Die liturgische Gleichung. Mit 3 graphischen Darstellungen. 8°, 16 S. Dresden-A. 1923, C. Ludwig Ungelenk.

Die Schätzung der Wortauslegung ohne liturgischen Aufwand (Quäker) und die Schätzung des liturgischen Aufwands ohne Wortauslegung (Griechischer Katholizismus) sind zwei Pole, zwischen denen der lutherische Gottesdienst mit Predigt und für Auge und Ohr bestimmter kultischer Handlung steht. Das Gefahrenmoment einer solchen Stellung erblickt Verf. in der Möglichkeit der Bewegung auf eines der Extreme zu: sorgliche Abwägung der Elemente wird Pflicht, ihre Verteilung auf verschieden geartete Feiern in fünf Thesen verfochten; ein Blick auf die an den Träger der kirchlichen Musik zu stellenden Anforderungen beschließt die geistvolle, von einem gleichungartigen, das Verhältnis der am Aufbau des gottesdienstlichen Gebrauchs wirksamen Kräfte darstellenden Schema ausgehenden Arbeit. — Vielleicht hat die Lust am Schema der lutherischen Form eine einstweilen noch nicht erreichte Stellung angewiesen: der protestantische Pfarrer ist sich des pädagogischen Berufs, dessen Symbol der Katechismus ist, noch heute durchaus bewußt. Th. W. Werner.

Bulletin de la Société „Union Musicologique". Deuxième année, Second fascicule. 8°, 102 S. Im Haag 1923, Martinus Nijhoff.

[Enthält, außer den Jahresberichten über Deutschland (Rud. Schwartz), England (H. Antcliffe), Belgien (van den Borren), Schweden (Tob. Norlind), Tschechoslowakei (Nettl), folgende musikwissenschaftliche Beiträge: Adolf Sandberger, Beethovens Stellung zu den führenden Geistern seiner Zeit in Philosophie und Dichtung. — Max Seiffert, Niederländische und englische Gesellschaftsmusik um 1600. — W. Barclay-Squire, Musical iconography. — Ad. Salazar, Felipe Pedrell et son œuvre.]

Caza, Francesco. Tractato vulgare de canto figurato, Mailand 1492. Im Faksimile mit Übersetzung hrsg. von Johannes Wolf. Mit einem Verzeichnis der nachweisbaren musiktheoretischen Inkunabeln. (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch,

Frankfurt a. M. 1.) 8°, V, 92 S. Berlin 1922, M. Breslauer.

Von den Publikationen aus der Musikbibliothek Paul Hirsch, die wir auf S. 643 des vorigen Jahrgangs angekündigt haben, liegt nunmehr der erste Band vor: der Faksimiledruck einer musiktheoretischen Inkunabel, die nur in zwei Exemplaren erhalten ist, eben in der Bibliothek Paul Hirsch und in der Provinzialbibliothek von Palma auf Mallorca, die „Abhandlung über Figuralmusik" von Francesco Caza (Caccia, Gaza), Mailand 1492. Caza war ein Schüler des Franchino Gafori; Gafori hat denn auch die in der Vulgärsprache geschriebene Abhandlung mit einer lateinischen Widmung versehen, und die zwölf Blätter des Druckes enthalten Erklärungen der einfachen Notenformen, Ligaturen, Pausen, von Modus, Tempo, Prolatio, Imperfizierung, Alteration, Diminution u. a., die auf Gaforis zweitem Buch der Practica musicae (1496) basieren: eine Fassung dieses Hauptwerks von Gafori war also schon um 1490 vorhanden. Was Cazas Abhandlung auszeichnet, ist die äußerste Schlichtheit und Klarheit des Vortrags. Er ist, ebenso wie die Abfassung in der Landessprache — die Gafori für sich sonst perhorresziert hat — auf den „edlen Liebhaber", nicht auf den Fachmann berechnet, und auch die Widmung an einen Dilettanten, den Kapitän der Wache des Herzogs von Mailand, ist kulturgeschichtlich erhellend: die edle Gesellschaft will sich der Figuralmusik bemächtigen; in Mailand, Mantua, Venedig beginnt die Frottola zu blühen, und auch die Chanson durfte nicht dem gelehrten Musiker vorbehalten bleiben. Caza sagt ausdrücklich (ich zitiere die vortreffliche, minutiöse Übersetzung, die Johannes Wolf dem Faksimiledruck nachfolgen läßt): „Viele andere auf den cantus figuratus bezügliche Erwägungen habe ich der Kürze wegen, und um dich nicht zu sehr zu langweilen, unterlassen. Was ich aber kurz mit meinen schwachen geistigen Kräften aus dem Traktate meines Lehrers habe aufraffen können, das habe ich dir, edler Krieger, gewidmet, damit, wenn du dich in der gymnastischen Musik (ne la musica gymnastica), in der du dich beständig zu üben pflegst, müde und abgespannt fühlst, du bei dieser harmonischen Übung dich etwas abkühlen und die Trübsal (lo afanno) in Freude und Fröhlichkeit verwandeln kannst". Man sieht, wir nähern uns dem Ideal, das im „Cortigiano" des Balth. Castiglione aufgestellt ist: Cazas Traktat gehört durchaus in diese Linie.

Was das Verdienst der Ausgabe noch erhöht, ist die Beigabe eines Verzeichnisses der musiktheoretischen Inkunabeln mit Angabe der Fundorte, von Johannes Wolf mit der Sorgfalt zusammengestellt, die jede seiner Arbeiten auszeichnet.

Die Ausgabe ist — auch dem Preise nach — ein wahres Geschenk an die Musikwissenschaft: ein Zeugnis echter mäzenatischer Gesinnung, das in den heutigen Zeiten der Bedrängnis aller wissenschaftlichen Arbeit und Publikationsmöglichkeit mit doppelter Freude zu begrüßen ist, ein Zeugnis von wahrem und vorbildlichem Sammler-Idealismus. A. E.

Chamberlain, Houston Stewart. Lebenswege meines Denkens. 2. Aufl. gr. 8°, VIII, 414 S. München 1922, F. Bruckmann. Gz. 4.

Chamberlain, Houston Stewart. Richard Wagner. 7. Aufl. gr. 8°, XX, 526 S. München 1923, F. Bruckmann. Gz. 7.

Chantriot, Pierre. Les manifestations précoces du génie musicale. 8°, 107 S. Lyon 1922, Bosc & Riou.

Chapin, Anna Alice. The heart of music: The story of the violin. 8°. London 1923, Methuen. 7 sh. 6 d.

Conforto, Giovanni Luca. Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi. Roma 1593 (?1603). Im Faks. m. Übers. hrsg. von Johanns Wolf. (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. 2.) Berlin 1922, Verlag v. Martin Breslauer.

Die zweite der verdienstvollen Veröffentlichungen aus der Musikbibliothek Paul Hirsch bringt das Faksimile einer der vielen praktischen Verzierungslehren des 16./17. Jahrhunderts, wie sie von Ganassis Fontegara bis zu Christopher Simpsons Division Violist oder J. A. Herbsts Musica moderna prattica reichen, und deren wichtigste, den Trattado von Diego Ortiz, ja bereits Max Schneider in Neuausgabe erschlossen hat. Über das Werkchen des Calabresen (Miletaners) Conforto ist von Max Kuhn (Die Verzierungs-Kunst ... 1902) schon ausreichend berichtet worden, mit zahlreichen Beispielen; es steht wohl den „Passaggi" des G. B. Spadi (ristamp. Ven. 1609) am nächsten und zeichnet sich durch die Eigentümlichkeit der Aufzeichnung aus, daß Conforto Varianten nicht nacheinander vorlegt, sondern quasi

Auswahlsnoten vorlegt; diese Aufzeichnung wird durch den Stich — der höchstwahrscheinlich von Simone Verovio hergestellt ist — ermöglicht. Besonders wertvoll ist eine Tafel der „festen" Verzierungen auf S. 25. Johannes Wolf hat auch diesen Faksimiledruck knapp und sachlich eingeleitet. A. E.

Dahms, Walter. Schubert. 18.—20. Tsd. (Klassiker der Musik.) gr. 8°, VII, 323 S. Stuttgart-Berlin 1923, Deutsche Verlags-Anstalt. 5400 *M*.

Denham, George. The Mastery of the Keyboard. London 1923, Palmer. 5 sh.

Engländer, Richard. J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel.

Wer ein solches Buch zu schreiben unternimmt, müßte eigentlich die gesamte Musik des 18. Jahrhunderts als Vorstudie durchgearbeitet haben. Aber wir wissen ja, daß ganze Strecken dieses Zeitalters noch unbekannt sind, von der Literatur daher oft das Entscheidendste nicht veröffentlicht wurde. So müssen wir dieses Buch nicht als eine Synthese, sondern als einen Baustein zu jener künftigen umfassenden Kenntnis des 18. Jahrhunderts auffassen. Wohl ist erstaunlich, wie weit die Belesenheit des Verfassers geht, aber ihre Ergebnisse bleiben von sekundärer Bedeutung gegenüber denjenigen, die aus den Opern Naumanns selbst gezogen sind. An ihnen tastet sich Engländer vorwärts. Dadurch scheint dem Buch etwas altmodisch Beschränktes anzuhaften, die Behandlung des Stoffes allzu sehr in Akten, Beschreibung und Analyse verstrickt zu sein, aber man entschlüpft der Enge durch Gründlichkeit. Solche Bücher braucht die Wissenschaft, und es macht ihr alle Ehre, daß solche minutiöse Untersuchungen heute noch auf den Markt kommen können.

Naumann und sein Opernschaffen feiern eine verdiente Auferstehung. Die dunkle Welt zwischen Hasse und Weber lichtet sich. Der Blick, den man von Naumann aus auf die Operentwicklung des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts richtet, ist in vieler Hinsicht neu und lehrreich, und weit hinausreichend über das, was der Untertitel des Buches angibt. Engländers Augenmerk gilt insbesondere dem dramaturgischen Bau, der musikalisch-dramatischen Behandlung, den großen Einzelformen. Ob der Entwicklungsgang Naumanns trotz der ehemaligen hohen Wertung heute noch so groß deutbar ist, kann allerdings zweifelhaft sein. Nicht weil Naumann sobald vergessen ward, sondern weil mir das künstlerisch Überzeugende viel mehr in der unerschöpflichen Fülle seiner Einfälle, in köstlichen Rondos, in süß empfindsamen Gedanken von kleiner Form zu liegen scheint, die mit einigen Varianten und Girlanden ausgeschmückt werden, aber keineswegs sich zu großer Durchführung aufspreizen. Die ideelle Fruchtbarkeit befriedigt Naumann (wie so viele Vorklassiker) und muß als sinn- und wegbestimmend gedeutet werden. Daher sein Hindrängen zur bilderreichen Choroper! Naumann wird vom großen Gang der Entwicklung wohl mit fortgerissen, aber nicht er bestimmt tendenziös seine Aufgabe. Ein seliger Musiker springt uns entgegen. Dieser stilleren Natur Naumannscher Musik ist Engländer nicht ganz gerecht geworden; er polemisiert sogar stellenweise gegen sie, hält für modebedingt, was außerzeitlich betrachtet aus persönlicher Begabung entspringt. Unter diesem Aspekt erscheinen auch die gegebenen Musikbeispiele im Anhang als unzulänglich. Kabinettstücke, wie sie sich zahlreich im „Protesilao" — der nachkomponierte 1. Akt bleibt leider ungewürdigt — oder in der „Medea" finden (ich nenne diese Werke, um auch meine Nachprüfung zu präzisieren), dürften zur musikalischen Illustration nicht fehlen.

„Es ist der Akzent, der die Musik macht" möchte man ausrufen. Jedenfalls aber nicht mehr als eine kleine Akzentverschiebung bedeutet diese Anmerkung zu einem Buch, das als ein unentbehrliches Hilfsmittel zur Kenntnis des 18. Jahrhunderts fortan dienen wird.

R. Sondheimer.

Evans, Edwin. Twentieth-Century Music. 8°. London 1923, Benn. 12 s. 6 d.

Flower, Newman. George Frederic Handel: his Personality and his Times. 52 Plates. London 1923, Cassell. 21 sh.

Fowles, Ernst. Musical Competition Festivals. 8°. London 1923, Kegan Paul. 4/6 sh.

Friedlaender, Max. Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen. gr. 8°, XI u. 208 S. Berlin 1922, N. Simrock. Gz. 5.

Graham, John. A Survey of Welsh Music. London 1923, Kegan Paul.

Grétry. Réflexions d'un solitaire. Manuscrit inédit publié par MM. Lucien Sol-

vay et Ernest Closson. Tome IV (letzter Band). 8°. Brüssel 1923, Van Oest.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts. 1. 4., verm. u. verb. Aufl. kl. 8°, 125 S. (Sammlung Göschen. 164.) Berlin u. Leipzig 1923, Verein. wiss. Verl. W. de Gruyter & Co. Gz. 1.

Haböck, Franz. Die Gesangskunst der Kastraten. 1. Notenband: A. Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli. B. Farinellis berühmte Arien. Lex. 8°, LVIII u. 227 S. Wien 1923, Universal-Edition.

„Eine Stimmbiographie in Beispielen" hat der vor etwa einem Jahre verstorbene Verfasser, Lehrer an der Wiener Staatsakademie für Musik, diesen Teil seines Werkes genannt; er war zu dessen Abfassung als ehemaliger Mediziner und zugleich Theoretiker und Praktiker der Gesanglehre besonders berufen. In der Tat hat er keine Mühe gescheut, das ganze Repertoir Farinellis während der öffentlichen Wirksamkeit dieses berühmtesten aller Kastraten, von 1721 bis 1737, zusammenzustellen, aus den erhaltenen Partituren die bezeichnendsten Stücke auszuwählen und in 42 teils vollständig im Klavier-Auszug (von Ferdinand Rebay hergestellt), teils in Bruchstücken der Gesangsstimme mitgeteilten Arien ein möglichst getreues Bild von der Sängereigenart und Gesangsvirtuosität, von dem Wachsen und Wechsel im Können und Geschmacke Farinellis zu entwerfen. Mit Recht betont er die Möglichkeit eines solchen Unternehmens; im 17. und 18. Jahrhundert schrieb der Komponist dem Sänger die Arien auf den Leib, und je berühmter der Virtuose, um so besser mußte ihm das Kleid passen. So haben die in dem Band vereinigten Arien von Porpora, Hasse, Leo, Riccardo Broschi (Farinellis älterem Bruder), Giacomelli, Ariosti usw. ein Gemeinsames bei aller Verschiedenheit der Qualität: die Berechnung auf eine Stimme die zugleich tiefe Altlage und Sopranlage — durchschnittlich bis g‴, doch ist auch c‴‴ erreichbar — beherrscht, die pastosen Vortrag von größter Breite mit der Virtuosität eines Instruments (immer wird man an ein Clarino gemahnt) am liebsten im selben Stücke vereinigt. Und, ein besonderer Glücksfall, selbst der Einwand wird hinfällig, daß die erhaltenen Stücke uns von der besonderen Stärke Farinellis, seiner Improvisationskunst, von seinem Geschmack im Verzieren seiner Vorlagen, keinen Begriff geben könnten. Denn Farinelli hat am 30. März 1753, von seinem Madrider „goldenen Käfig" aus, an die Kaiserin Maria Theresia die Partitur von sechs seiner Favoritarien geschickt, ein Autograph das in der Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek erhalten ist. Es handelt sich um die Stücke: Quell' usignolo che innamorato — Ah dolor che vo sfogando — Son qual nave — Jo sperai del porto insano — Vuoi per sempre abbandonarmi und No non sperar non lusingarti, von denen Haböck vier ganz, zwei wenigstens fragmentarisch mitgeteilt hat. Nun denn, Farinelli hat in die Partitur mit roter Tinte und auf eingelegten Streifen „alcuni dei molti cambiamenti ne' passaggi e nelle cadenze" eingetragen, die sein persönlichstes Virtuoseneigentum sind; die erste der Arien ist eine freie Verarbeitung einer Komposition aus der „Merope" des Gem. Giacomelli von 1734, die anderen fünf scheinen auch Farinellis Komponisteneigentum zu sein. Ihr Neudruck ist für die Kenntnis der Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts einfach unschätzbar; wenn man sich auch von der Vollendung, mit der diese Ketten von Schwierigkeiten vorgetragen wurden, noch immer nicht die rechte Vorstellung machen kann.

Haböck hat die Sammlung mit einer lebendig geschriebenen Biographie Farinellis und Schilderung seines künstlerischen Entwicklungsganges eingeleitet; sie ist sorgfältig und kenntnisreich, wenn auch den älteren Quellen gegenüber etwas kritiklos. Ein Eingehen auf Einzelheiten verbietet sich, da Haböck die Korrektur des Textteils nicht mehr hat vornehmen können: dieser Teil wimmelt von Druckfehlern. Wenn der Verlag, was sehr wünschenswert ist, noch den ersten Textband des auf vier Bände berechneten Werks herausgibt — er hat zum Inhalt: „Die Kastration in der Kulturgeschichte der Menschheit" und eine „Allgemeine Geschichte der Sängerkastraten" —, muß er ihn einem kundigen Herausgeber übertragen. A. E.

Hensel, Walther (Julius Janiczek). Lied und Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied. (Böhmerland-Flugschrift für Volk u. Heimat. 35.) gr. 8°, 32 S. Eger 1923, Böhmerland-Verlag. Gz. —40.

Hoffmann, Rudolf Stephan. Erich Wolfgang Korngold. 4. Aufl. gr. 8°, 131 S. Wien [1923], E. Stephenson. Gz. 6.

Jadassohn, Salomon. Lehrbuch der Har-

monie. 21.—23. Aufl. (Die Lehre vom reinen Satz, Bd. 1.) gr. 8°. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 6.

Jaques-Dalcroze, Emil. Rhythmus, Musik und Erziehung. Aus d. Französischen übertragen von Dr. Julius Schwabe. 8°, XIV u. 242 S. Basel [1922], Benno Schwabe.

Wir finden in diesem Buche, das in musterhafter Übersetzung und in vorbildlichem äußeren Gewande erscheint, sämtliche Aufsätze Jaques-Dalcrozes, die bisher in verschiedenen schweizerischen und französischen Zeitschriften verstreut waren, zusammengefaßt. Einige der letzten Arbeiten sind hier zum ersten Male gedruckt. Aus des Verfassers Darlegungen, deren Entstehungsdaten sich auf die Jahre 1898—1919 verteilen, hat sich inzwischen manches wertvolle herauskristallisiert, manches hat sich in der allgemeinen Praxis weniger bewährt, jedenfalls dürfte Jaques-Dalcroze im Grunde heute keine ernsthaft zu bestreitende Persönlichkeit mehr sein. Auf seinen Ideen wird heute da und dort mehr oder weniger selbständig weitergebaut, zumindest ein Beweis von deren Fruchtbarkeit. Das vorliegende Buch nun wird und muß dazu beitragen, diese Ideen in die weitesten Schichten der berührten Fachkreise zu tragen und dort wirken zu lassen. Möge dabei der Herausgeber nicht umsonst an unsere Objektivität appelliert haben, die die Sache der Kunst von unerquicklichem Persönlichen zu trennen wissen muß. Bewundernswert ist die zwingende Logik, mit der sich diese zwanglosen Aufsätze zum Ganzen zusammenschließen, und mit der sich, an der Arbeit eines Einzelnen, das notwendige Werden einer neuen Kunstgattung, des modernen Ausdruckstanzes, dokumentiert. Von den verschiedenen Zweigen musikalischer Erziehung ausgehend, kommt Jaques-Dalcroze über die rhythmische Gymnastik und deren musikpädagogische Verwertung schließlich auf die Gebiete ihrer praktischen Auswirkung, die Darstellung im Musikdrama und endlich im künstlerischen Tanz.

L. K. Mayer.

Kapp, Julius. Weber. 1.—3. Tsd. (Klassiker der Musik.) gr. 8°, 294 S. Stuttgart-Berlin 1922, Deutsche Verlags-Anst. 9500 *M*.

Die deutsche Musikwissenschaft ist uns immer noch eine allen Anforderungen genügende Biographie C. M. v. Webers schuldig; es ist dringend zu wünschen, daß des verstorbenen Georg Kaisers Arbeiten in entsprechender Weise verwertet und weitergeführt werden. Daß Kapps Weber-Band die Erfüllung solcher Forderungen bringen würde, das war weder zu erwarten, noch im Rahmen dieser Publikationen der Deutschen Verlags-Anstalt zu verlangen. Dennoch hätte man, auch bei einem für weitere Kreise bestimmten Buch, eine andere Einstellung und Haltung begrüßt.

Dem Verfasser stand Kaisers veröffentlichtes wie unveröffentlichtes Material zur Verfügung, außerdem einige von diesem nicht benutzte Dokumente, die Briefe des Intendanten Grafen Brühl an Weber und die für die Stuttgarter Zeit einschlägigen Akten des Kgl. Württembergischen Hausarchivs. Das wird im Vorwort vermerkt, Hinweise im Text fehlen. Dem Flusse der Darstellung wird vieles an Gründlichkeit geopfert, und so bekommen wir einen Künstlerroman, mit fast aufdringlicher Betonung des Abenteuerlichen und pikant Erotischen, gewandt erzählt, die künstlerische Charakterisierung, die Begründung des Schaffens aus dem Leben und Erleben aber, fällt ziemlich dürftig aus.

Der 216 Seiten umfassenden Lebensbeschreibung reiht sich die Besprechung der Werke an im Umfang von — 74 Seiten. Etwas rigoros ist die Einteilung der Weberschen Werke in „Das Vergängliche", damit sind alle Instrumental- und Vokalwerke gemeint, und „Das Ewige", d. h. die Bühnenwerke, bei denen Kapp sich allerdings dann im Wesentlichen auch mit einer Inhaltsangabe begnügt. Der Text (ohne die zwischengeschobenen Verzeichnisse) über das „vergängliche" Schaffen drängt sich auf ungefähr 12 Seiten zusammen. Unzulänglichkeit ist die notwendige Folge. Webers Werke hätten zumindest entwicklungsgeschichtlich besser verankert werden müssen, das Urteil wäre dann z. B. über die Klaviersonaten wesentlich anders ausgefallen. Sehr oberflächlich ist auch das Urteil über die Lieder, von denen die heiteren vom „Schlager"-Standpunkt aus fast über Gebühr erhoben, die ernsten aber gründlich verkannt werden. Übrigens ist „Mädel, schau mir ins Gesicht" kein Kanon, sondern ein einfaches einstimmiges Lied.

Am Ende des Buches finden wir zwar ein Namen-Register, vermissen jedoch eine Zusammenstellung der bisherigen Weber-Literatur, auf die zurückzugreifen uns Kapp doch in keinem Betracht erspart.

L. K. Mayer.

Klatte, Wilhelm. Grundlagen des mehrstimmigen Satzes (Harmonielehre). 8°, 388 S. 1922. Musikverlag „Eos" G. m b. H., Berlin.

Ein zu weit gegriffener Haupttitel — Grundlagen des mehrstimmigen Satzes können auch kontrapunktischer, können ästhetischer oder physiologischer Art sein — birgt das Ergebnis einer systematischen Denkbarkeit über den Zusammenschluß von senkrecht aufeinander bezogenen Tönen zu Akkorden und die Möglichkeiten ihrer Verbindung. Wie Heinrich Bellermann den Geist des Kontrapunkts aus den Werken der hohen a cappella-Zeit beschwor, so ist für den Verfasser dieser Harmonielehre der „Choral" J. S. Bachs das Erdreich, aus dem er wieder und wieder Kraft schöpft. Seine Riemanns Funktionstheorie durchaus selbständig verarbeitende Gedankenwelt schiebt die Grenze der harmonischen Betrachtung notwendiger Weise ziemlich weit auf das Gebiet des Kontrapunkts hinüber: Erklärungen, für die die horizontale Beziehung der Töne nahe liegt, werden von der senkrechten aus unternommen. Aber es ist dem Verfasser zuzugestehen, daß „kein Stein wankt im Gestemm"; mit großer Sorgfalt, mit rationalistischer Leidenschaft wird eine Beobachtung an die andere gefügt, durch häufig auftretende Hinweise auf zuvor Gesagtes, sonderlich auf drei am Anfang der Darstellung aufgestellte Grundsätze ein fester Zusammenhang hergestellt. Das Dominantische der dem Unterdominantklang hinzugefügten Sexte beruht wohl darin, daß sie den unter ihr liegenden Ton aus der Sekund- in die Terzstellung abdrängt, wie es die ebenfalls im Sekundenverhältnis befindliche Tonikaquinte der Dominantseptime tut. Diese die Verbindung der drei Funktionen stärkende Zwangsläufigkeit der Bewegung dem pädagogischen Zwecke zuzuführen, erscheint mir fruchtbar. Die zwölfte Anmerkung (S. 293) dürfte auch stilistisch nicht haltbar sein. Die Generalbaßschrift als „Summe" aller Ziffern und Zeichen ... zu erklären (S. 109) geht nicht wohl an, wenn man dem mechanischen Verfahren der Generalbaßlehre eine „vorwiegend organische Darstellung" entgegenzusetzen vorhat. Folgende Druckfehler sind mir aufgefallen S. 25, Beispiel 39 e, letzte Note im Baß: h (dafür: c); S. 82, Beispiel 131, Funktionsbezeichnung D (dafür: T), ist auf S. 83 fortzusetzen; S. 141 f.: sollen diese Beispiele in moll gelesen werden, so empfiehlt sich die Anbringung des Erhöhungszeichens für die Terz der D; S. 210, Beispiel 341 k, Note e im zweiten Takte nach unten zu streichen und zu punktieren; S. 267, Beispiel 429, erster Takt, Funktionsbezeichnung D auf zweitem (dafür auf das dritte) Viertel; S. 277, Beispiel 438 k, erster Takt: e ist ausgefallen, ganze Gruppen ohne Punkte; S. 283, Beispiel 444 m, kleine Note unter „neuler" g (dafür: f). Th. W. Werner.

Landormy, Paul. Histoire de la musique. Nouvelle édition revue et augmentée. 8°. Paris 1923, Mellotée.

Landormy, Paul. A History of Music. Translated by F. H. Martens. London 1923, Scribner. 10 sh. 6 d.

v. Lütgendorff, W. L. Frh. Die Geigen- u. Lautenmacher v. Mittelalter bis zur Gegenwart. Nach den besten Quellen bearbeit. 3. u. 4. erw. Auflage. gr. 8°. 2 Bände. (I: 422 S. u. 98 Tafeln, II: 670 S.) Frankfurt a. M. 1922, Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G.

Das bekannte Werk des Lübecker Kunstgelehrten, das mehrere Jahre vergriffen war, liegt nunmehr in einer schön ausgestatteten und wesentlich erweiterten neuen Auflage vor, die übrigens nach wenigen Monaten bereits wieder erschöpft war, so daß ein abermaliger Neudruck (5. u. 6. Aufl.) sich als nötig erwies: ein erfreulicher Beweis des Anklangs, den das Buch — zumal in seinem schmucken neuen Gewande — in den in- und ausländischen Interessenkreisen gefunden hat, und ein Erfolg, der schon seiner Seltenheit wegen vermerkt werden muß! Die Anlage des Werkes ist dieselbe geblieben wie bei der 1913 erschienenen zweiten Auflage: eine Teilung des umfangreichen Stoffes in zwei handliche Bände, von denen der erste einen von etwa 150 Bildnissen und Abbildungen begleiteten Überblick über die Geschichte des Geigen- und Lautenbaues in den einzelnen Ländern und Städten, eine nach den Wohnsitzen geordnete Aufzählung der Instrumentenmacher, einen Titelnachweis der benutzten Literatur und einen 98 Tafeln umfassenden Anhang mit Wiedergaben zahlreicher größtenteils aus den Sammlungen der Stuttgarter Häuser Hamma und Gärtner stammender Meistergeigen enthält. Durch hinzugefügte Überschriften und Gliederung in Teilabschnitte hat der geschichtliche Abriß gegen früher an Übersichtlichkeit entschieden gewonnen. Weitere auf Nachforschungen in Archiven, Kirchenbüchern u. dgl. gestützte Sonderarbeiten dürften hier für einzelne Städte (Nürnberg z. B.) noch manche neuen Nachrichten zutage fördern und das teilweise noch ziemlich unvollständige Bild vom Geigen- und Lau-

tenbau der Vergangenheit ergänzen. Von wichtigeren neuen Werken, die Lütgendorff entgangen sind, seien wenigstens die die Musikgeschichte Leipzigs von R. Wustmann (Bd. 1, Leipzig 1909) und B. A. Wallners „Musikaliche Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit" (München 1912) genannt. Der zweite Band bringt dann das lexikalische Verzeichnis „aller bekannten Geigen- und Lautenmacher von Europa, Amerika und Australien" mit über 6000 Namen, eine Liste der Bogenmacher, Werkstattnamen, Ladenschilder und Brandmarken nebst Nachbildungen von 853 Geigen- und Lautenzetteln vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Der Hauptwert des Werkes liegt in der geschickten Zusammenfassung des weithin zerstreuten Stoffes und der kritischen Bewertung der Erzeugnisse des Geigenbaues in bezug auf ihre Vorzüge und Mängel, ihre Vorbilder, Schuleinflüsse, Werkstattzusammengehörigkeit usw.; hier fußt der Verfasser auf einer in jahrzehntelangen Studien erworbenen gründlichen Sachkenntnis. Weniger einwandfrei ist die rein biographische Seite behandelt — auf eine kurze Formel gebracht, läßt sich hier L.s Buch mit Eitners Quellenlexikon vergleichen: es leistet zwar dem Forscher nützliche Dienste, enthebt ihn aber keineswegs der Mühe eigener Nachprüfung. Freilich wird ein Nachprüfen dadurch empfindlich erschwert oder häufig sogar unmöglich gemacht, als L. auf Quellennachweise meistenteils verzichtet hat — ein für den auf demselben Gebiete arbeitenden Forscher recht fühlbarer Mangel, dessen Abstellung (etwa mit Hilfe von Abkürzungen) sehr erwünscht wäre. Ein beliebig herausgegriffenes Beispiel! Die Nachrichten über Peter de Albertis (II. Bd. S. 12) sind aus folgenden Werken entlehnt: 1. Bertolotti, „Artisti belgi ed olandesi a Roma" (p. 299 f.), 2. Van der Straeten, „La musique aux Pays-bas" (VI. 515), 3. Valdrighi, „Nomocheliurgografia" (p. 269). In vielen ähnlichen Fällen wird aber ein Aufspüren der Quellen kaum möglich oder nur vom Zufall abhängig sein. Das ist umso bedauerlicher, als L.s Angaben nicht immer zuverlässig und daher nur mit Vorsicht zu benutzen sind: bei Zuschreibungen von Lebenszahlen, Verwandtschaftsverhältnissen, Identifizierungen usw. geht L. mitunter etwas freigebig, jedenfalls nicht kritisch genug vor. (Als Beleg hierfür sei auf meine an dieser Stelle unlängst erschienenen „Beiträge zur Tielke-Forschung" verwiesen.) Auch betreffs vieler anderen Einzelheiten wäre eine Durcharbeitung vonnöten: die „unbekannt wohin" gekommene Sammlung in der Wenzelskirche zu Naumburg hat schon seit etwa 1890 ein Heim in der Berliner staatl. Sammlung gefunden; die noch häufig erwähnte Collezione Correr-Venedig befindet sich bereits seit den 1870er Jahren im Brüsseler Konservatorium (vgl. den anscheinend unberücksichtigt gebliebenen 3. Band von Mahillons Katalog); die Instrumente des ehemaligen Museums Modena [?] in Wien — gemeint ist der Besitz des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este — sind in die neue Wiener Sammlung (Katalog von J. Schlosser) übergegangen und von L. (z. B. bei Tieffenbrucker) z. T. doppelt angeführt; weder im Museum Steen noch im Escurial sind Geigenwerke vorhanden; daß die Ruckers „viele Harfen gemacht" hätten, ist ein Irrtum; „Zimbel" und „Clavibymbel" sind zwei durchaus verschiedene Begriffe; die Meistergeigen, die der Kraus'sche Katalog von 1878 verzeichnet, sind von ihrem Besitzer schon vor langen Jahren verkauft worden und nie in das Heyersche Museum gelangt, usw.: Beispiele, die sich um ein Vielfaches vermehren ließen ... Auch die Angaben über die erhaltenen Instrumente in den öffentlichen Sammlungen sind mitunter recht lückenhaft, wogegen man die Erwähnung manches unbedeutenden und zweifelhaften Stücks des Privatbesitzes ruhig missen könnte; nach welchen Gesichtspunkten L. hier eine Scheidung vorgenommen hat, ist nicht recht ersichtlich.

Ist also, wie eine Besprechung in einer Fachzeitschrift nicht verschweigen darf, die Verlagsanzeige, die eine „nahezu absolute Vollständigkeit und Treue" verbürgt, nicht in vollem Wortlaute zu unterschreiben, so kann dem Verfasser als mildernder Umstand zugute gehalten werden, daß die Bearbeitung eines derart umfangreichen Gebietes über die Kräfte eines Einzelnen fast hinausgeht und eigentlich eine Arbeitsteilung erforderte, wie sie etwa bei dem vorzüglichen „Lexikon der bildenden Künstler" von Thieme-Becker durchgeführt ist. Trotz dieser Einschränkung bleibt L.s Werk das beste und ausführlichste Buch über einen wichtigen Ausschnitt der Musik- und Kulturgeschichte, ein Standwerk, dem das Ausland nichts Gleichwertiges zur Seite zu stellen hat.

G. Kinsky.

Marchesi, Blanche. Singer's Pilgrimage. Illustrated. London 1923, Grant Richards. 18 sh.

Martens, F. The Art of the Prima Donna. 8°. London 1923, Appleton.

Meisel, Wilhelm. Der Weg zu Stimme und Gesangstechnik. Mit einer Einleitung: Die Lösung der Stimmbildungsfrage von H(ed.) Friedrich. gr. 8°, 30 S. Leipzig 1922, C. F. W. Siegel. Gz. —50.

Moser, Hans Joachim. Geschichte der deutschen Musik in 2 Bdn. Bd. 2, Halbbd. 1. Geschichte der deutschen Musik vom Beginn des dreißigjähr. Krieges bis zum Tod Joseph Haydns. gr. 8°, XVI, 470 S. Stuttgart u. Berlin 1922, J. G. Cotta. 3500 *M*.

Mozart. Briefe. In Auswahl hrsg. von Karl Storck. Mit einem Vorwort von Alfred Morgenroth. 2. unver. Aufl. 8°, VII, 291 S. Elberfeld [1923], Wuppertaler Druckerei. Gz. 4.

Müller-Blattau, Josef. Grundzüge einer Geschichte der Fuge. (Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität unter Leitung von Josef Müller-Blattau. 1. Bd.) 8°, IV, 140 S., mit 16 S. Notenbeilagen. Königsberg 1923, Verlegt durch das Musikw. Semikar in Königsberg i. Pr. Auslieferung durch K. Jüterbock in Königsberg i. Pr.

National Opera Handbooks. The Magic Flute. — The Marriage of Figaro. — The Seraglio. — Hänsel and Gretel. All by A. Corbett-Smith. London 1923, Grant Richards. je 1/— sh.

Ochs, Siegfried. Geschehenes, Gesehenes. 8°, 429 S., mit 8 Bildern und 4 Faksimiles. Leipzig [1922], Grethlein & Co.

Diese Musiker-Autobiographie, die unter den zahlreichen in der letzten Zeit erschienenen sicherlich den ersten Rang einnimmt, ist zunächst ein Erinnerungsbuch. Und Ochs hat nicht bloß etwas erlebt — er ist mit Wagner und Brahms, mit Hugo Wolf und Bruckner, mit Hans von Bülow und Max Reger (um nur bedeutende Namen zu nennen) in kürzere oder engste Berührung gekommen —, sondern er hat es als Beobachter und Persönlichkeit erlebt und versteht es in einer geprägten und geschliffenen Form, oft in anekdotischer, wiederzugeben: das Buch ist fesselnd von Anfang bis zu Ende. Aber das Besondere und Reizvolle dieser Erinnerungen ist, daß sie eben kein bloßes Zurücksehen sind: der bald 65jährige hat durchaus nicht „abgeschlossen", sondern steht noch sehr energisch, ja in entschiedener Kampfstellung, mitten im Leben, und so nehmen auch Dinge sehr ferner Vergangenheit, wie sein Schülerverhältnis zur einstigen Kgl. Hochschule für Musik, zu Joachim, Rudorff, Spitta; zur Berliner Kritik und zur lieben Konkurrenz, eine sehr temperamentvolle Farbe an. Und das ist schön und erfrischend; denn bei alledem hat man den Eindruck des Mutes, der Überzeugung, hat die Sicherheit, daß da einmal nichts verschleiert, nicht gelogen wird.

A. E.

Ramul, Peter. Die psycho-physischen Grundlagen d. modernen Klaviertechnik. 8°, 124 S. Leipzig 1923, C. F. Kahnt. Gz. 2.50.

Ries, Johann. Einführung in die lateinische Kirchensprache. 2. verb. Aufl. (Sammlg. „Kirchenmusik", Bdchn. 9.) kl. 8°, 174 S. Regensburg 1922, J. Kösel & F. Pustet. Gz. 1.25.

Riesemann, Oskar v. Monographien zur russischen Musik. Bd. 1. (Die Musik in Rußland vor Glinka. M. J. Glinka. A. S. Dargomyshski. A. N. Seroff.) 8°, XVI, 463 S. mit 28 S. Noten. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 12.

Rouse, W. H. D. Chanties in Greek and Latin. Written for Ancient Traditional Airs. 8°. Oxford 1923, Blackwell. 2/6 sh.

Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. Herausgeg. v. Carl Stumpf u. E. M. v. Hornbostel. Erster Band: Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft v. A. J. Ellis, J. P. N. Land, C. Stumpf, O. Abraham u. E. M. v. Hornbostel aus den Jahren 1885–1908. Mit sechs Bildtafeln. gr. 8°, 377 Seiten. München 1922, Drei Masken-Verlag.

Die vorliegende Publikation gehört zu dem Bedeutendsten und Wertvollsten, was auf dem Gebiete der musikwissenschaftlichen Literatur in in den letzten Jahren erschienen ist. Gerade bei einer so jungen Wissenschaft, wie es die vergleichende Musikwissenschaft ist, ist es ein doppeltes Bedürfnis für den in ihr Arbeitenden, vor allem den Studierenden, an einer womög-

lich übersichtlich und einheitlich geordneten sowie leicht zugänglichen und handlichen Zusammenstellung des Materials, der Quellen und der wichtigsten, grundlegenden Arbeiten ein Bild von der Entwicklung sowie dem gegenwärtigen Stand der Forschung zu gewinnen und so einen Überblick über das Gesamtgebiet der Wissenschaft wie über die Gruppierung des bis jetzt verarbeiteten Materials zu erlangen. Und gerade daran fehlte es in der vergleichenden Musikwissenschaft bisher gänzlich. Wer die soeben erörterten Ziele im Auge hatte, mußte sich mühsam aus den verschiedensten ethnographischen, musikwissenschaftlichen und dgl. Zeitschriften, Monographien, Sammelwerken usw. die einzelnen von dem erwähnten Standpunkt aus für ihn in Betracht kommenden Aufsätze und Abhandlungen heraussuchen, wobei er immer der Gefahr ausgesetzt blieb (und auch tatsächlich häufig zum Opfer fiel), wichtige Arbeiten zu übersehen, weil sie an Stellen erschienen waren (z. B. in Berichten geographischer oder ethnographischer Expeditionen, Reisebeschreibungen, anthropologischen Zeitschriften oder sonstigen naturwissenschaftlichen Veröffentlichungen), die, als einer ganz anderen Wissenschaft dienend, ganz aus dem Bereiche seiner Kenntnisnahme fielen. Und dies umso mehr, als es — bei dem heutigen Großbetrieb der wissenschaftlichen Forschung auf allen Wissensgebieten und der dementsprechend überaus regen, reichen literarischen Produktionstätigkeit auf allen wissenschaftlichen Gebieten — für den einzelnen in irgend einer Wissenschaft Arbeitenden bereits fast unmöglich ist, neben seiner eigenen Fachliteratur auch die anderer Gebiete zu verfolgen und für ihn in Betracht kommende, an solchen ihm entlegenen Stellen erschienene Arbeiten nicht zu übersehen. Wie leicht kann dies z. B. dem Musikwissenschafter, der auf das Gewissenhafteste seine fachliche Literatur verfolgt, aber mit der ethnographischen keine Fühlung hat, mit Arbeiten geschehen, die in spezifisch ethnographischen Werken erschienen sind, wie z. B. Hornbostels hochinteressante und wertvolle Studien über die Musik der Kubu (in B. Hagens „Die Orang Kubu auf Sumatra") oder über die Musik der Bewohner von Süd-Neu-Mecklenburg (in E. Stephans und F. Graebners „Neu-Mecklenburg") usw.!

Um so dankbarer und freudiger ist es daher zu begrüßen, daß Herausgeber und Verleger des vorliegenden Sammelwerkes diesem eben besprochenen Bedürfnis Rechnung getragen und in dem vorläufig erschienenen ersten Band desselben unserer Literatur ein Werk geschenkt haben, das dem auf dem Gebiete der vergleichenden Musikwissenschaft Arbeitenden in überaus bequemer und handlicher Weise und prächtiger Ausstattung (und dazu noch historisch geordnet, so daß zu dem inhaltlichen Werte der einzelnen Abhandlungen noch der aus ihrer Aufeinanderfolge resultierende Vorteil des entwicklungsgeschichtlichen, historischen Überblickes hinzukommt!) im Neudruck eine Reihe der wichtigsten, grundlegenden Abhandlungen darbietet, die, ursprünglich zerstreut und an den verschiedensten Stellen erschienen, hier zum ersten Male gesammelt und in gemeinsamem Rahmen einheitlich geordnet wiedererscheinen. In eine meritorische Besprechung der einzelnen Arbeiten selbst hier einzugehen, wäre natürlich überflüssig und lächerlich. Denn bezüglich jeder der hier wieder abgedruckten, in den Jahren 1885–1908 zum erstenmal erschienenen Studien ist längst deren hoher Wert anerkannt und ihr Inhalt zum Gemeingute aller auf dem Gebiete der vergleichenden Musikwissenschaft Arbeitenden geworden. Es genügt daher an dieser Stelle eine kurze Inhaltsangabe des Bandes, bzw. die Aufzählung der in ihm wieder abgedruckten Aufsätze und Abhandlungen. Nach einem kurzen, die Veranlassung und Tendenz der Herausgabe des vorliegenden Werkes sowie den gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft charakterisierenden, „zur Einführung" betitelten Vorwort der Herausgeber wird die Reihe der im Neudruck wiedergegebenen Arbeiten durch die deutsche Übersetzung von Ellis', des eigentlichen Begründers der vergleichenden Musikwissenschaft, grundlegender Studie „on the musical scales of various nations" eröffnet, an die sich Lands ursprünglich in der „Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft" Jhrg. II, 1886, erschienener Aufsatz über „Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter" schließt. (Mit Bedauern vermisse ich hier im Anschlusse daran desselben Autors gleichfalls in der Vierteljahrsschrift f. Mus. Jhrg. V erschienene Studie „über die Tonkunst der Javanen", die sich inhaltlich wie entwicklungsgeschichtlich in den Rahmen der im vorliegenden Bande veröffentlichten Reihe von Neudrucken trefflich gefügt hätte und dessen Fehlen ich als eine Lücke empfinde.) Stumpfs ebenfalls ursprünglich in der Vierteljahrsschrift f. Musikw. erschienene Abhandlungen über „die Lieder der Bellakula-Indianer", „mongolische Gesänge",

„phonographierte Indianermelodien", sowie „Tonsystem und Musik der Siamesen" (aus „Beiträge zu Akustik und Musikwissenschaft" Heft 3, 1901) leiten über zu Abrahams und Hornbostels ursprünglich in den „Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft", bzw. in der „Zeitschrift f. Ethnologie" usw. erschienenen gemeinsamen Arbeiten über „Tonsystem und Musik der Japaner", „phonographierte türkische Melodien", „phonographierte indische Melodien" und „phonographierte Indianermelodien aus Britisch-Columbia", worauf Hornbostels Aufsätze über „phonographierte tunesische Melodien", über „die Musik der Bewohner von Süd-Neu-Mecklenburg" und „über die Musik der Kubu" den Band beschließen.

Schon nach der bloßen Aufzählung der Einzelposten dieses reichen Inhalts kann man nur mit begehrlicher Spannung dem Erscheinen der weiteren Bände des Werkes entgegensehen. Vorläufig müssen wir den Herausgebern wie namentlich auch dem Verlag, der das Werk in vornehmster, würdigster und prächtigster Weise ausgestattet hat, den herzlichsten Dank aller auf dem Gebiete der vergleichenden Musikwissenschaft Arbeitenden dafür zum Ausdruck bringen, daß sie die Literatur unserer jungen Wissenschaft um ein so weit umfassendes, großangelegtes und grundlegendes Sammelwerk, ein wahres Kompendium der vergleichenden Musikwissenschaft, zu bereichern unternommen haben.

Robert Lach.

Schering, Arnold. Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Hrsg. als 3. bearb. Aufl. von Arrey v. Dommers Handbuch d. Musikgeschichte. 4.—6. Aufl. (Anast. Neudruck.) 8°, VII, 780 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 12.

Schering, Arnold. Gegenwarts- und Zukunftsaufgaben unserer Kirchenmusik. 8°, 16 S. Halle a. S. [1921], Heinrich Hothan.

Die in einem beim Jahresfest des Evangelischen Kirchenmusikvereins für die Provinz Sachsen in Halle a. S. am 29. Sept. 1921 gehaltenen Vortrage aufgeworfenen Fragen werden vom musikhistorischen Standpunkte aus behandelt und gehen bei dieser Einstellung uns alle an. Die Technik unserer Kirchenkomponisten ist, nach halbhundertjähriger Verflachung, am Studium der älteren Meister gereift; ihr Können dem religiösen Urerlebnis zuzuführen, ist die Zeit der inneren Bewegungen günstig. Im Gottesdienst gebührt dem modernen Künstler das gleiche Recht, wie dem modernen Prediger; die Kirche stelle ihm nur Aufgaben und reiche ihm aus dem Zeitempfinden geborene Texte. Soll den Formen der kirchlichen Feier eine höhere Wahrhaftigkeit gegeben werden, so ist eine Abstimmung ihrer Elemente Voraussetzung. — Scherings sittliche Forderung und sein Optimismus sind echt protestantisch; daß sie die Zeit- und nicht die doch auch zum Ganzen gehörigen Raumkünste treffen, sei indessen nicht überhört. Th. W. Werner.

Schiedermair, Ludwig. Mozart, sein Leben und seine Werke. 8°, XIV u. 495 S. München 1922, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck.

Diese im August v. J. erschienene neueste Mozartbiographie erfüllt in hohem Grade den Zweck, ihre Leser über das wahre Wesen des Meisters und seiner Kunst aufzuklären und sie vor schiefen Anschauungen zu bewahren. Wem das in seinen musikhistorischen Grundlagen und manchen Werkanalysen breiter angelegte Hauptwerk von Hermann Abert nicht zugänglich ist, der wird am besten tun, zu dem sonst auf gleicher wissenschaftlicher Höhe stehenden Buche Schiedermairs zu greifen, dessen Verfasser als selbständiger Mozartforscher (Familienbriefe, Handschrift-Tafelwerk) längst anerkannt ist. Das mit wertvollen Bildern, Faksimiles und zahlreichen Notenbeispielen im Text geschmückte Werk umfaßt in zwei Hauptteilen die Werdezeit bis 1781 (Idomeneo) und die Wiener Meisterjahre; es gliedert sich in folgende Kapitel: 1. Das Elternhaus (1731—1756), mit trefflicher Charakteristik des Vaters Leopold und der frohmütigen Mutter; 2. Das Wunderkind; 3. Die Weltreise (1763—1766); 4. In der Heimat (1767); 5. Wien (1767—1769); 6. bis 8. Die drei italienischen Reisen (1769—1773); 9. Salzburger Lehrjahre (1773—1777), mit den Unterabteilungen: „Der Empfindsame" und „Der Galante"; 10.—12. Wanderjahre (München, Augsburg, Mannheim, Paris, Sept. 1777 bis Sept. 1778); 13. Heimreise (Herbst 1778 bis Jan. 1779); 14. Entscheidungen — Die letzten Salzburger Jahre (Jan. 1779 bis Nov. 1780); 15. Idomeneo (Nov. 1780 bis Ende Jan. 1781); 16. Zerschlagen der Fesseln und Bruch mit dem Salzburger Erzbischof (Jan. bis Juni 1781); 17. Die neue Heimat Wien — Werbung und Heirat (1781—1782); 18. Die Entführung (Juli 1782); 19. Die junge

Ehe (Aug. 1782—1786); 20. Bach, Händel, J. Haydn (cmoll-Messe, „Haydn"-Quartette; 21. Der Virtuose (Klavierkonzerte); 22. Figaro (1786); 23. Don Giovanni (1787); 24. Die großen Instrumentalwerke der Jahre 1786—1789; 25. Kunstreisen — Not und Elend — Cosi fan tutte (1789/90); 26. Das letzte Jahr (1791), Die Zauberflöte; 27. Titus und Requiem — Das Ende; 28. Ausklang. Der Anhang bringt Anmerkungen (statt der Fußnoten im Text), Quellennachweise, Zusätze, Werk- und Namenverzeichnisse.

Zur allgemeinen Charakteristik des Werkes seien folgende Worte des Verfassers aus dem Vorwort angeführt: „Das Buch tritt in den Kreis der modernen wissenschaftlichen Mozartbiographien. Es erstrebt stärkste Konzentration des Stoffes und knappe, übersehbare Form der Darstellung. Daß es sich hierbei von den zusammenfassenden populären Kopien des Jahnschen Werkes ebenso wesentlich unterscheidet wie von Curzons kurzer, getreuer Nachzeichnung der Untersuchungen von Wyzewa und Saint-Foix (1912), dürften die langjährigen Quellen- und Sonderstudien beweisen, auf denen es aufgebaut ist". Das Buch Schiedermairs stellt sich die Aufgabe, „das Lebenswerk des genialen Künstlers nach dem Stande der gegenwärtigen und eigenen Forschung zur Darstellung zu bringen, Mozarts künstlerische Gesamterscheinung möglichst scharf herauszuarbeiten und aus dem Geist jener Zeit zu begreifen". Schiedermair hebt u. a. mit Recht hervor, daß Mozart die Dichtergenien Molière und Shakespeare frühzeitig kennen lernte (durch Fridolin Weber in Mannheim und Em. Schikaneder in Salzburg), woraus „dem künftigen Schöpfer des Don Giovanni Beobachtungen und Einsichten erwuchsen, die umso tiefer Wurzel faßten, als sie mit seiner Natur sympathisierten". Es ist daher gar nicht zu verwundern, daß ein Meister, dessen Wesen sowieso einen fatalistisch-dämonischen Einschlag aufweist, nicht nur in seinen dramatischen Schöpfungen, sondern auch in der Instrumentalmusik Töne dämonischer Leidenschaft anschlagen konnte, die man früher (namentlich in der Zeit der Romantik) vielfach weniger beachtet hat oder auch gar nicht beachten wollte, vielmehr einseitig die Lichtseiten von Mozarts Musik hervorhob. Das ist jetzt anders geworden. Man lese z. B. was Schiedermair, unabhängig von Abert, von der Jugendsinfonie in gmoll (K.-V. 183) sagt, die noch 1886[1] in Zeitungsbesprechungen als „anmutig, naiv und liebenswürdig" bezeichnet wurde. Hier zeigt sich deutlich die starke Wandlung oder vielmehr Erweiterung der Erkenntnis von Mozarts Wesen. Bei Besprechung der Kompositionen des Knaben (S. 41) heißt es ferner: „Die Tiefe deutschen Empfindens Philipp Emanuel Bachscher Art schimmert bereits gelegentlich hindurch. Dabei schleichen sich Stimmungen des jugendlichen Aufbrausens in stille Andantesätze, die der Melancholie, Sehnsucht und Todestraurigkeit in lebhafte Allegri und graziöse Menuetts. — In ihrem, in Schillerschem Sinne sentimentalen Teil wurzelten diese Eigentümlichkeiten in Wolfgangs Natur und wurden durch die empfindsame Geistesströmung der Zeit gesteigert (Götz —Werther). Aber zugleich lag in Mozarts Natur ebenso fest die Lebensfreude und der Frohsinn begründet, die ihn später zerreibende Krisen überwinden ließen". Der 1906 in der ZIMG erschienene, in seiner Art bahnbrechende Aufsatz von Alfred Heuß „Das dämonische Element in Mozarts Werken" — ich stand damals mit Heuß in lebhaftem Gedankenaustausch über dieses Thema — wird durch die Darstellung Schiedermairs und Aberts nachdrücklich bekräftigt, und die zu einseitige Anschauung vom „zarten Licht- und Liebesgenius", vom „ewig heiteren Sonnenjüngling" und der „griechisch schwebenden Grazie" ist einer weit umfassenderen gewichen, die dem Schöpfer des Don Giovanni, des Idomeneo, der cmoll-Messe, des Requiems und der Moll-Instrumentalwerke ungleich besser entspricht. Im Einzelnen verdient Schiedermairs Feststellung Beachtung, daß die Motette „Adoramus te" (K.-V. 327), die von Wyzewa und Saint-Foix sogar in die letzten Lebensjahre verlegt wird, gar nicht von Mozart, sondern von Gasparini (Turin) herrührt, was mir durchaus glaubwürdig erscheint, da die zweite Hälfte des sehr schön anhebenden Satzes für Mozart etwas zu steif und scholastisch erscheint. Auf den in Aussicht gestellten Nachweis, daß die sogenannten „romantischen Violinsonaten" (S. 55—60), ähnlich wie die ersten vier Klavierkonzerte (S. 37—39 und 41) nicht Originalkompositionen, sondern Umarbeitungen nach fremden Mustern sein sollen, darf man gespannt sein. Zur im übrigen durchaus zutreffen-

[1] Sie war damals auf meine Veranlassung in Dresden erstmalig aufgeführt worden. Vgl. auch meinen Aufsatz „Mozart als Mollkomponist" im Dresdner Anzeiger v. 15. Oktober 1922.

den Beurteilung der Sturm- und Drang-Oper „Idomeneus" sei mir eine Bemerkung erlaubt. Wenn Schiedermair bemängelt, daß die Erkennungsszene zwischen Vater und Sohn (I. Akt) im Secco-Rezitativ verlaufe, so stimmt das nur zum Teil, denn mit den entscheidenden Worten des Idamantes „E il padre mio" setzt in wohlerwogener Steigerung das Accompagnato mit stark besetztem Orchester (Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner) ein. Das vorhergehende Secco ist also ganz am Platze und eignet sich gut für die kurzen Fragen und Antworten, die der eigentlichen Wiederkennung vorangehen. Diese kleine kritische Feststellung kann aber der sonstigen Vortrefflichkeit des Buches nicht im geringsten Abbruch tun, sie hängt mit meiner langjährigeen Beschäftigung mit der von mir bearbeiteten Oper zusammen. Schiedermairs Mozartbuch bedeutet ebenso wie das Abertsche einen für die deutsche Musikwissenschaft höchst ehrenvollen wirklichen Fortschritt in der Mozarterkenntnis, wenn auch Otto Jahns vor siebzig Jahren entstandenes Hauptwerk, was beide Forscher anerkennen, in seiner Art grundlegend bleibt. Jahn würde, lebte er heute, sich den Anschauungen Schiedermairs und Aberts gewiß anschließen.

Möge das hier besprochene Werk des verdienten Bonner Mozartforschers bei allen ernsthaften Musikern und Musikfreunden die verdiente Beachtung finden. Ernst Lewicki.

Schiegg, Anton. Zur Lösung des Tonnamenproblems. Zugleich ein Beitrag zur Erteilung eines naturgemäßen Schulgesang-Unterrichts. 8°, 32 S. München u. Berlin [1923], R. Oldenbourg. Gz. —45.

Schumann. Briefe. In Auswahl hrsg. von Karl Storck. Mit einem Vorwort von Alfred Morgenroth. 2. unveränd. Aufl. 8°, 224 S. Elberfeld 1923, Wuppertaler Druckerei. Gz. 4.

Schurig, Arthur. Wolfgang Amade Mozart. 5.—9. Tsd. 2 Bde. 8°, 463 u. 514 S. Leipzig 1923, Insel-Verlag. 28000 *M*.

Spoerri, Th. Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflinscher Kunstbetrachtung. 8°, 48 S. Bern 1922, Paul Haupt vorm. Max Drechsel.

Man erlaube uns, diese feinsinnige stilkritische Studie auch hier anzuzeigen, obwohl sie natürlich rein dem literargeschichtlichen Nachbargebiet angehört. Der Maßstab für die Würdigung der „zweifachen Schönheit" der Renaissance-Literatur wird den Wölfflinschen Schriften entnommen, insbesondere W.'s Erstlingsarbeit, „Renaissance und Barock"; die ästhetischen Gegensätze bei Ariost und Tasso werden unter den Kategorien: Anschauung—Stimmung, Begrenzung—Auflösung, Gliederung—Verschmelzung, Mäßigung—Steigerung, Plastik-Musik zusammengefaßt und mit gutgewählten Zitaten belegt. Es trifft sich bei Ariost und Tasso günstig, daß sie typische Repräsentanten ihrer Ausdrucksperiode sind, besser gesagt, daß ihr Persönlichkeitsstil dem Zeitstil nicht widerspricht, vielmehr dieser in jenem gipfelt. Bei Guarini z. B. wäre der Gegensatz nicht so einfach durchzuführen. Auf musikgeschichtlichem Gebiet wäre die Sache noch viel schwieriger, und wir möchten vor der Übertreibung des zurzeit beliebten musikwissenschaftlichen Gesellschaftsspiels (das vorübergehen wird wie jede Mode), Stilperioden auf Grund von Parallelen mit der bildenden Kunst zu vergleichen, ein wenig warnen. Es gibt Parallelen und Analogien natürlich auch hier; aber die Projektionsgeraden sind doch nicht so ohne weiteres zu ziehen. A. E.

Steidel, Max. Oper und Drama. (Wissen u. Wirken. Bd. 5.) 8°, 62 S. Karlsruhe i. B. 1923, G. Braunsche Hofbuchdr. u. Verlag. Gz. 1.

Thierfelder, Helmuth. Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs. 8°, 82 S. 16 Bl. mit 38 Musikbeilagen o. J. [1923]. Hildburghausen, F. W. Gadow u. Sohn, G. m. b. H.

Die von dem Verfasser gegebene Vorgeschichte des deutschen Männergesangs erinnert einigermaßen an den ovidischen Schöpfungsbericht: sie ist eine Apotheose der Negation; wenn die Form des von Zelter und Nägeli eingeleiteten Männergesangs „in erster Linie Gegenstand vorliegender Arbeit ist" (S. 11), so scheinen die Darstellungen des Barden-, Minne- und Meistergesangs (zweites Kapitel), der a cappella-Periode (drittes Kapitel), der collegia musica, Kantoreien, Kurrenden, Adjuvantenvereine (viertes Kapitel), des weltlichen und geistlichen Chorgesangs von 1600 bis um 1750, der Opernchöre (fünftes Kapitel) einen breiten Raum zu Ungunsten der nun wirklich auf das Ziel gehenden Erörterungen über den Gesang in den Freimaurerlogen (sechstes Kapitel), über die Berliner Schule und die nationale Dichtung des 18. Jahrhunderts (siebentes Kapitel) einzunehmen und auch die Darstellung der ersten

Entwicklung übermäßig zu bedrängen, der nur zwei Abschnitte („Die deutsche Schweiz in ihrem Einfluß auf den Männergesang" und „Die ersten deutschen Männerchöre") offen stehen. Die künstlerischen, sozialen, politischen und pädagogischen Voraussetzungen für die Entstehung und Ausbreitung des Männerchorwesens werden richtig erkannt; da unter ihnen das Erwachen des Nationalgefühls gebührend hervorgehoben wird, hätte es nahe gelegen, auch des von Weber ausgehenden, von anderen vorbereiteten patriotischen Impulses zu gedenken. Damit wäre eine eingehende Würdigung von Schuberts Wirken notwendig geworden, für die wir eine kräftige Kürzung der ersten Kapitel gern eingetauscht hätten. Daß sich Verfasser mit den von O. Schmid herausgegebenen Werken von M. Haydn begnügt, bleibt bedauerlich; er würde bei Kenntnis aller Chöre (vgl. Deutsche Sängerzeitung, 14. Jahrg. 1922, S. 284) auch über Hacker (S. 81) zu anderen Ergebnissen gekommen sein. Eine Anzahl von Druckfehlern entstellt das Buch. Die beigegebenen Musikbeispiele sind großenteils Neudrucke von Neudrucken, aber ersprießlich für den praktischen Musiker und den Chorleiter. Den Chor aus Keisers „Croesus" halte ich (nicht, wie Verfasser für vier-, sondern) für dreistimmig.

Th. W. Werner.

Wagner, Peter. St. Gallen in der Musikgeschichte. In: Samuel Singer, Die Dichterschule von St. Gallen, S. 8—26. Leipzig 1923, Haessel.

Die knappe und klare Darstellung umfaßt St. Gallens musikgeschichtliche Blütezeit bis zum 12. Jahrhundert, da andre klösterliche Zentren die Entwicklung weiter führen. Die Handschriftenquellen der Stiftsbibliothek werden charakterisiert; der Fabel Ekkehards IV. von der unmittelbaren Übertragung römischer Sanges-Einrichtung und Gewohnheit nach St. Gallen tritt das Zeugnis des Notker Balbulus entgegen, wie sehr sich die St. Gallische Gesangsart gerade von der der römischen Schola Cantorum unterschied. Zwei Entwicklungslinien werden dann, jede für sich, betrachtet: die Überlieferung und Pflege des allgemeinen kirchlichen Gesangsschatzes, der Ausbau des Gottesdienstes zum Kunstwerk in seiner lokalen Eigenart, die Überlieferung der Gesänge in der besonderen St. Gallener Notation (Verbindung von Neumen mit kleinen lateinischen Tonbuchstaben); — dann aber St. Gallens größter Ruhm: seine Komponistenschule mit ihren größten Namen Notker der Stammler und Tuotilo, und ihren Kompositionsformen, den Sequenzen und Tropen. Als Beispiele werden Notkers Weihnachtssequenz Grates nunc omnes und seine Apostelsequenz geboten; auf die Bedeutung von Tuotilos Tropen für die Entstehung des geistlichen Schauspiels sowie der Motette wird kurz hingewiesen.

A. E.

Weißmann, Adolf. Verdi. (Klassiker der Musik.) 8°, 224 S. Stuttgart-Berlin 1922, Deutsche Verlags-Anstalt.

Der verehrteste fruchtbare Verfasser erlaube, daß sein Verdi-Buch von einem leider mit dem ledernen Sitzfleisch der Wissenschaftlichkeit Behafteten hier kurz angezeigt werde. Ja, sogar gelobt wird. Wenn es keine profunde musikalische Kenntnis des Verdischen Werkes ist, die hier spricht, so ist es doch Neigung und Witterung; wobei man nachsehen kann, daß bei der — an sich notwendigen und richtigen — Gegenüberstellung von Verdi und Wagner der Musikdramatiker schlagwortartig und damit ungerecht und einseitig abgetan wird. Und jene Witterung hat eine Sicherheit des Ausdrucks zur Verfügung, die, manchmal noch Manier und durchaus nicht frei von Stilblüten und leeren Virtuositäten (z. B. in der Charakterisierung des Verdischen Streichquartetts), das Wesentliche trifft und formuliert. Es ist die erste Verdi-Biographie, die auch den Inhalt von Verdis Copialettere (wenn auch nicht anderer Selbstzeugnisse) zu nützen verstanden hat.

A. E.

Wetz, Richard. Anton Bruckner. (Musiker-Biographien. Bd. 37.) kl. 8°, 143 S. Leipzig [1923], Ph. Reclam jun. Gz. —60.

Dissertationen

Baum, Josef. Das erste Thema im Beethovenschen ersten Sonatensatz. Eine personalstilistische Untersuchung. (Erlangen 1923.)

Essner, Walther. Die Thematik des Menuetts in den Streichquartetten Joseph Haydns. (Erlangen 1923.)

Ewens, Franz. Anton Eberls Leben und Kompositionen. (Köln 1923.)

Hartmann, Ernst. Konsonanz und Dissonanz, zur Geschichte ihres Begriffs u. ihrer Theorien. (Marburg 1923.)

Neuausgaben alter Musikwerke

G. Fr. Händel. Julius Cäsar, Oper in 3 Akten (Text von Nikola Haym) für die deutsche Bühne bearb. v. Dr. Oskar Hagen. Klavierauszug. 8°, 143 S. Leipzig [1923], C. F. Peters. Gz. 15.

Von den bis jetzt in Göttingen erstaufgeführten drei Händelopern liegt nunmehr als erste der „Cäsar" im Klavierauszug vor; die beiden andern, „Rodelinde" und „Otto", werden binnen kurzem erscheinen. Der mit allem zum Verständnis und zur Aufführung Nötigen (szenische Anweisungen, instrumentale Besetzung usw.) ausgestattete Klavierauszug soll, wie Dr. Hagen in seiner Vorrede sagt, lediglich der Praxis dienen, und zwar besonders, so lange die Zeitläufte den kostspieligen Druck der Partitur in seiner Bearbeitung verbieten, eine Aufführung auch ohne diese gestatten. In den Arien ist das Originalbild modernen Grundsätzen gemäß in großen Noten, die dem Cembalo übertragene ausgesetzte Begleitung in kleinen Noten gestochen, dazu ist ihnen der ursprüngliche italienische Text beigegeben, um auch eine losgelöste Originalaufführung einzelner Stücke im Konzertsaal zu ermöglichen; auf die Rezitative konnte dies natürlich keine Anwendung finden. Die Ausführung des bezifferten Basses in Arien wie Rezitativen ist eine feine und geschmackvolle (man sehe sich daraufhin z. B. Nr. 10 an oder gehe das Rezitativ S. 35 unten bis S. 37 durch, wie hier bei einfachster Akkordlage eine schöne Linie gewahrt ist); nur ein wirklich befähigter Spieler darf dann noch seiner subjektiven Laune die Zügel schießen lassen. Die Singstimmen sind bescheiden mit Verzierungen versehen, einigen Arien sind Kadenzen beigegeben (die in Nr. 5, 13, 19 stammen von G. A. Walter), die Vortragszeichen sind gut durchdacht, wenn auch hie und da einiges zu stark aufgetragen erscheint.

Vergleichen wir mit der Bearbeitung die Anlage des Originals, so findet sich, daß die Reihenfolge der Nummern im 1. Akt fast ganz beibehalten ist, desgleichen im 3. Akt; dagegen hat der 2. Akt eine gänzliche Umstellung erfahren. Im Original ein buntes Durcheinander, der Anfang eine Pantomime — Parnaß und die neun Musen — hat er sich in Hagens Fassung zu zwei einheitlichen Bildern geschlossen: „Cäsar und Kleopatra", „Ptolemäus mit Cornelia und Sextus"; auf die Einzelheiten einzugehen ist hier nicht der Ort, etwa wie sich jetzt das Bild der Kleopatra vertieft hat oder Cornelias Selbstmordgelüste fortfallen usw. Daß die Händelsche Tonartenfolge der Arien besonders hier fast ganz verschwunden ist, könnte Bedauern erregen; doch legt man ihr wohl zu großen Wert bei und wird durch die Wahl der Tonarten weit mehr entzückt (Nr. 16, Kleopatras verzweifeltes Gebet in fis, Nr. 18, Despotenfreude des Ptolemäus in C, Nr. 19 Apell des Sextus an sich zur Rache in c). Wogegen man Bedenken hegen könnte, wenn auch teils Andeutungen (Ritornello) der Originalpartitur, teils dramatische Situation es rechtfertigen, ist Hagens sehr geschickte, freie Hinzufügung obligater Stimmen zu Händels Urform (Nr. 8b, 10, 17). Seine Übersetzung ist zum Teil Durchdichtung, die Sprache ist gewählt und farbig, hie und da vielleicht zu gewählt, die Art, wie sie den Tönen untergelegt ist, zeugt von feinem Gefühl für den Klang der italienischen Sprache. Stich und Ausstattung sind vorzüglich, der Preis für das Werk mäßig, einige Versehen sind stehen geblieben (u. a. S. 7, zweiter Takt, cis

als Sechzehntel; S. 28, zweiter Takt, letzte Note h; S. 36, erster Takt muß rhythmisch heißen 1 Viertel, 4 Achtel; S. 49, Takt 32, e; S. 67, Takt 24, dis; S. 105, letzter Takt, letzte Note d; S. 111, Takt 33, h).

Heinrich Spitta.

Hafner, Philipp. Scherz und Ernst in Liedern. Neu hrsg. u. eingel. v. Emil Karl Blümml. Wien 1922, Strache.

Dem bekannten Wiener Liedforscher ist der originalgetreue Neudruck dieses seltenen Büchleins sehr zu danken, dem er eine gediegene Einleitung, der Verlag aber eine sorgfältige Ausstattung mitgibt. Der besondere Wert dieser Gedichtsammlung liegt in der Mitteilung der Noten vor jedem der 48 Lieder in den beiden Teilen, die 1763 und 1764 bei Kurzböck in Wien erschienen sind. Liedersammlungen mit den Singweisen sind aber in Österreich sehr wenige nachzuweisen, so ein gedrucktes Jesuitenliederbuch von 1686 (ehrliche Gemütsergötzung), eine Liedersammlung für die Harfe des P. Meingosus Gaelle (das unschuldige Vergnügen) von 1777, die Blümml 1912 nach der Handschrift der Wiener Hofbibliothek herausgegeben hat, eine Liederhandschrift in St. Florian von 1777. Hafner dichtete seine Lieder in der Art des Sperontes nach bekannten Melodien. „Besonders ließ ich es an Fleiß nicht fehlen, die besten Arien, die ich bekam, zu wählen", sagt er im Vorwort, drum habe er sich um Arien erfahrener Meister bemüht. Das Parodieverfahren des Sperontes läßt sich in den Arien des Kurtz-Bernardon, in einem Wiener Liederdruck von 1760 (poetisches Grillennest, ohne Melodien), im Singspiel verfolgen. Die Melodien Hafners gehen zum größten Teil auf die Tanzmusik seiner Zeit zurück. Sie ergänzen da das, was wir über österreichische alte Tänze aus der Lautenmusik, aus Schmelzers Balletten, aus Stilisierungen bei Eberlin u. a. wissen. Mit heimischem Volksgut mischt sich der Niederschlag aus opéra comique und opera buffa. Das Menuett ist der Haupttypus, einige Giguen stechen lebhaft daneben ab. Unter den geradtaktigen Weisen fällt der frische Kupletton auf, in den getrageneren Stücken, die auch fast durchwegs zweiteilige Tanzform mit Wiederholungen haben, weisen die Sechzehnteltriolen auf Italien. Vier Lieder dieser Sammlung sind aus Komödien des jungverstorbenen Poeten aufgelesen; so bezeugen sie uns, wie die zahlreichen Liedeinlagen in den ersten regelmäßigen Volksstücken in Wien musikalisch behandelt waren. Rob. Haas.

Messen von Heinrich Biber, Heinrich Schmelzer, Joh. Caspar Kerll. Hrsg. von Guido Adler. Wien 1918, Artaria & Co. (jetzt Un.-Ed.). Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXV. Jahrgang, Band 49.

Daß ein Band wie der vorliegende in den vier Jahren seit seinem Erscheinen in der Praxis — sei es in Kirche oder Konzertraum — nicht ein starkes Echo erweckt hat, ist ein trauriges Zeichen für die Kluft, die unüberbrückt noch immer zwischen Musikwissenschaft und Kunst besteht, für den Mangel an Vermittlung, die in solchem Falle einzugreifen hätte. Wenn auf dem Gebiete der bildenden Kunst vier so mächtige Werke wie die Messen von Biber und Schmelzer, und vor allem wie die beiden von J. C. Kerll wieder zum Vorschein kämen, der Zeitungen- und Zeitschriftenwald würde widerhallen; von dieser Neuausgabe haben meines Wissens nicht einmal die kirchenmusikalischen Fachzeitschriften, geschweige die praktischen Notiz genommen, obwohl die in ihr enthaltenen Werke aufführungsbereit daliegen, und obwohl ihr Herausgeber, Guido Adler, für ihr historisches wie ihr unmittelbares Verständnis in der Vorrede und vor allem in seiner Studie „Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh." alles Mögliche und Denkbare getan hat.

Es handelt sich um vier Beispiele jener von Italien abhängigen süddeutschen Messe, die als „moderne", als Konzert-Messe im Gegensatz steht zu jener archaistischen Messe des 17. Jahrh., die die Tradition des 16. Jahrh. aufrecht erhält und als künstliche Konservierung strenger ist als ihr Vorbild, päpstlicher als der Papst. Ist diese Messenart „Schulstück", so ist die konzertierende Messe das freieste Prunkstück der barocken Kirchenmusik, als Kirchenmusik in ihrer barocken Freiheit aber immer noch von einiger Gebundenheit. Was an stilistischen Elementen und persönlichen Merkmalen in den vier Messen steckt, ist nicht annähernd in dieser kurzen Anzeige auch nur anzudeuten: der Wechsel von konventionellerem und individuellerem Ausdruck, die Mechanik und die Kunst in der Anwendung des Verhältnisses von Tutti und Solo, von Vokalem und Instrumentalem, von homophonen und imitatorischen Bildungen, von einfacherer und blumigerer Thematik und Motivik usw. Der Grundcharakter dieser Prunkmesse ist der der Wahrheit und Deutlichkeit im, durch den Wechsel reichster Stilmittel, ihr Zeitcharakter

der einer Abklärung, einer Art Mittelstellung zwischen dem Experiment des frühen und mittleren 17. Jahrhunderts und der „Gelehrsamkeit", Erstarrung (wenigstens bei den katholischen Meistern) und dem ariosen Verfall des beginnenden achtzehnten. Diese Messe eines Hochstils ist bei aller barocken Lebendigkeit würdig und kirchlich, sie kennt noch nicht das opernhafte Solo: daß sie höchsten Ausdruckswert nicht erreicht, liegt an ihrem Gebrauchszweck, an ihrer Wiener Eigenart, die Adler als „akustisch-perspektivische Handlung" charakterisiert. Den allgemeinen Typus dieser Messe trifft am vollkommensten die Missa Sancti Henrici von Heinrich Franz Biber von 1701 (wie alle vier Messen des Bandes handschriftlich in Kremsmünster erhalten); ist sie wienerisch-venezianisch, so ist die Missa nuptialis von Schmelzer, die seltsamerweise in amoll steht, mit ihren Anklängen an das Liedmäßige mehr als Wienerisch zu kennzeichnen; die beiden von Kerll aber, eine Missa cujus [vis] toni (hmoll!) und eine dreichörige Cdur-Messe, die schon 1670 vom Stift erworben worden ist, sind Verschmelzung römisch-venezianischer Einflüsse mit süddeutscher Eigenart. Durch die persönliche Größe Kerlls aber stehen sie für sich: nach diesen Proben Kerllscher Messenkunst erhebt sich die Forderung nach Neudruck aller erhaltenen dreizehn Messen Kerlls mit stürmischer Heftigkeit. Es ist eine Durchdringung konzertanten und gebundenen Stils, wie sie nur einem Meister allerersten Ranges gelingen konnte; selbst in der dreichörigen Messe wird man kaum eine Stelle treffen, die konventionell homophon behandelt wäre. Daß die Österreichischen Denkmäler mit der Vorlegung des prachtvollen Bandes das dunkelste Teilgebiet der Musikgeschichte, die Geschichte der Messe zwischen Palestrina und Mozart, aufgehellt, daß sie Kerlls Wirken in der Kunstgattung, in der sein Ruhm am höchsten stand, in Erinnerung gebracht haben, ist doppeltes Verdienst.

A. E.

Milanuzzi, Frate Carlo. 22 Arie a una Voce con acc. di Pianof. di G. Benvenuti. Mailand (1923), G. Ricordi & Co.

Orgel-Werke berühmter Meister, hrsg. v. Günther Ramin, Organist z. St. Thomae. 39 S. Leipzig [1922], Fr. Kistner.

Neben Brahms (Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid") und Rheinberger (Finale aus der Orgelsonate fmoll op. 127) sind in der Sammlung vier ältere Meister vertreten: Girolamo Frescobaldi mit der Canzon quarta aus dem 1. Buch der Capricci von 1642, Dietrich Buxtehude mit dem berühmten Präludium nebst Fuge gmoll (dorisch), Vincent Lübeck mit Präludium und Fuge Edur (wohl der Gesamtausgabe der Werke Lübecks von Gottlieb Harms entnommen, auf die wir demnächst zu sprechen kommen werden), J. S. Bach mit dem Pastorale nebst den dazugehörigen (?) Stückchen in Cdur, cmoll, Fdur. Die Ausgabe besticht gerade dadurch, daß sie nicht mit Vortragszeichen überladen ist; die Registrierungsangaben spiegeln die jugendlich kraftvolle, natürlich gesunde und dabei besonnene, unweichliche Spielart des Orgelvirtuosen Ramin wider. Bei Frescobaldi hat sich R. fast ein bischen zu treu an die Vorlage gehalten; niemand wird in diesem Stück die „Logik" des Wechsels zwischen $^4/_2$ und $^2/_2$ verstehen: er ist denn auch einzig aus der Willkürlichkeit des Originaldrucks zu erklären, den Haberl (Ramins Vorlage) ohne Änderung wiedergegeben hat. Bei diesem Stück wäre Verkürzung der Notenwerte angebracht gewesen.

A. E.

Tudor Church Music: Vol. I. John Taverner. 1495—1540. Edited by P. C. Buck, E. H. Fellowes and others. Library Edition. Oxford 1923, Clarendon Press.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1923

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Geschichte des Liedes, zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Übungen mit Stilerläuterungen, zweistündig. — Seminar: Die Chormusik des 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Proseminar-Übungen über das Volkslied, einstündig.

Dr. Wilhelm Merian: Repetitorium der Musikgeschichte, einstündig. — Geschichte der älteren Klaviermusik, II. Teil, einstündig. — Übungen in Orgel- und Lautentabulaturschrift, einst.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Hermann Abert: Einführung in die Musikgeschichte und ihre Probleme, vierstündig. — Deutsche Musikgeschichte von 1830 an, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar, zweistündig. — Notationsübungen. — Collegium musicum (historische Kammer- und Orchestermusikübungen), zweistündig.

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Allgemeine Musikgeschichte von Gluck bis Mozart, einstündig. — Chorübungen für stimmbegabte Kommilitonen, verbunden mit einem Kolloquium über Geschichte des Liedes, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des 13. und 14. Jahrhunderts, zweistündig. — Evangelische Kirchenmsik von Bach bis zur Neuzeit, einstündig. — Übungen zur älteren Musikgeschichte für Fortgeschrittene, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Oskar Fleischer: Musikinstrumentenkunde, zweistündig. — Musikästhetische Grundfragen, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Die Musik im Zeitalter der Klassik und Romantik, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen im Anschluß an Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst", zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte des musikalischen Stils, zweistündig. — Stilgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft, einstündig. — Übungen zur vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig.

Prof. Dr. Richard Sternfeld: Richard Wagner, einstündig.

Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Psychophysiologie des Gehörs und der Sinne, einstündig. — Musikpsychologisch-akustisches Praktikum, einstündig.

Prof. Joh. Biehle: Liturgik I, einstündig. — Einzelübungen, nach Vereinbarung. — Glockenwesen und liturgischer Gebrauch der Glocken, einstündig.

Lektor Dr. Fritz Blume: Einführung in das Studium musikalischer Denkmäler, einstündig.

(Technische Hochschule)

Prof. Johannes Biehle: Raumakustik und die Gestaltung der Räume nach akustischen Gesetzen, einstündig. — Glockenwesen und die statische Beanspruchung von Stühlen und Türmen, einst.

Dr. Hans Mersmann: Das deutsche Volkslied (mit praktischen Beispielen und Übungen), einstündig. — Gemeinsame Untersuchung von Kunstwerken, einstündig.

(Musikpädagogisches Forschungsinstitut)

Prof. Dr. Karl L. Schaefer: Die physiologischen Grundlagen der Musikwissenschaft (Ohr, Stimm- und Sprechwerkzeuge, Gehirn, Nerven- und Muskelarbeit des ausübenden Musikers).

Dr. Hans Mersmann: Das Volkslied.

Obermusiklehrer Walter Kühn: Neue Aufgaben der Schulmusik II (Arbeitsprinzip, Lektüre einschlägiger Schriften). — Arbeitsgemeinschaft für experimentelle Didaktik des Musikunterrichts: Begabungsforschung II, Probleme, Methoden, Anleitung zum selbständigen Arbeiten.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Die Symphonien Beethovens, zweist. — Allgemeine Musikgeschichte: Das Zeitalter Bachs und Händels, zweistündig. — Seminar: Stilkritische Übungen zur musikgeschichtlichen Vorlesung, zweistündig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung von älteren Kunstwerken für Chor- und Kammermusik, zweistündig.

Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: Die Orgel als Instrument in geschichtlicher Entwicklung, einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, ein- bis zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte der Symphonie, zweistündig. — Musikalische Paläographie, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Privatdozent Dr. Arnold Schmitz: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, zweistündig. — Aufgaben und Methoden der stilkritischen Untersuchung musikalischer Kunstwerke, zweistündig. — Übungen zur Analyse der klassischen Sonatenform, einstündig.

Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweistündig. — Kontrapunkt, zweistündig. — Instrumentations- und Dirigierübungen, zweistündig. — Über den musikalischen Vortrag, zweistündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Richard Wagner, zweistündig.

Im Musikalischen Institut:

Abteilung Musikwissenschaftliches Seminar: a) Proseminar für Anfänger, zweist. (Dr. Kirsch); b) Übungen für Fortgeschrittene, zweistündig; c) Übungen der Oberstufe (Lektüre älterer Theoretiker und selbständige Arbeiten der Teilnehmer), zweistündig; d) Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum), zweistündig.

Abteilung Institut für Kirchenmusik: a) Satzlehre (res facta und concerto), zweistündig; b) Einführung in den gregorianischen Choral für Musikhistoriker, einst. (Domvikar Blaschke); c) Prof. Dr. Steinbeck: Geschichte des deutschen Christusliedes seit der Reformation, einst.; d) Domkapellmeister Eichy: Allgemeine Musiklehre, verbunden mit Gesangübungen des akad. St. Cäcilienchors, zweistündig.

Besondere Kurse. Domkapellmeister Eichy: a) Harmonielehre; b) Instrumentationslehre; c) Der Kontrapunkt Palestrinas, je zweistündig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Geschichte der Klaviermusik, zweistündig. — Joh. Seb. Bach, einstündig. — Stimmbildung und Vortragsschulung für Redner, zweistündig. — Chorübungen, zweistündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Führende Meister der Tonkunst aus fünf Jahrhunderten, einstündig. — Einführung in die Musikästhetik, einstündig.

Erlangen

Dr. Gustav Becking: Musikgeschichtliche Grundbegriffe (mit Aufführungen), einstündig. — Musik und Schule, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (in der Instrumentensammlung) a) für Anfänger: Grundlagen des Musikverständnisses, zweistündig. — b) für Vorgeschrittene: Stilkritik, zweistündig. — Gemeinsame Ausführung u. Besprechung älterer Musikwerke (Vokal- und Instrumentalübungen), vierstündig. — Elementarkurse (Theorie) nach Bedarf.

Prof. Ernst Schmidt: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, bes. des Kirchenliedes (18. Jahrhundert), zweistündig. — Liturgische Übungen mit historischen Erläuterungen, einstündig. — Theorie, zwei Kurse, je zweistündig. — Orgelspiel. — Entwicklung der Orgelmusik von Palestrina bis Reger, 10 Orgelvorträge. — Akademischer Chorverein. — Akademisches Orchester. — Ton- und Stimmbildung, einstündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Robert Schumanns künstlerische Entwicklung, einstündig. — Übungen (Collegium musicum), zweistündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Musik und Musikanschauung im Zeitalter des Rokoko, zweistündig. — Geschichte der Bachbewegung (bis zur Gegenwart), einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Lektüre ausgewählter Schriften von Johann Mattheson, eineinhalbstündig. — Übungen zur Phrasierungslehre auf geschichtlicher Grundlage, einstündig. — Proseminar: Einführung in die Formenlehre des 18. Jahrhunderts, eineinhalbstündig. — Collegium musicum, vierstündig.

Dr. Hermann Erpf: Harmonielehre I (Satztechnik der Klassik) für Anfänger, zweistündig. — Kontrapunktische Übungen; Die Fuge (zur Einführung i. d. Stimmführungstechnik d. Barock) für Vorgeschrittene, einstündig. — Übungen über Ernst Kurths „Romantische Harmonik" (2. Aufl. 1923), einstündig. — Analysen zeitgenössischer Musik (mit Vorführungen), einst.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die Oper im 19. Jahrhundert, zweistündig. — Die Musik im Mittelalter: 1. Die einstimmigen Formen, dreistündig. — Geschichte der Kirchenmusik (im Überblick), einstündig. — Cantus Missae et Officii (exercitia practica), einstündig. — Seminar, zweistündig.

Gießen

Prof. Dr. Gustav Trautmann: J. S. Bachs wohltemperiertes Klavier, einstündig. — Übungen in den Anfangsgründen der Harmonielehre, einstündig — Übungen in Akkordverbindungen mit harmoniefremden Tönen, einstündig. — Übungen in der Modulation, einstündig. — Gehör- und Gedächtnisübungen für Anfänger (einstündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Einführung in die Musikgeschichte, dreistündig. — Die mehrstimmige Musik des Mittelalters, zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschrittene, je zweistündig. — Kontrapunkt für Anfänger, einstündig. — Kontrapunkt und Formenlehre für Vorgeschrittene, einstündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis Liszt, zweistündig. — Das Oratorium Händels, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zur musikalischen Formgeschichte, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dr. Hans Joachim Moser: Deutsche Musikgeschichte im Zeitalter Richard Wagners, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Übungen zur Melodik der Minnesänger und Troubadours, zweistündig.

Prof. Alfred Rahlwes: Kontrapunkt I. Teil, einstündig. — Harmonielehre II, zweistündig. — Formenlehre und Analyse klassischer Werke, einstündig.

Pfarrer Karl Balthasar: Liturgisch-musikalische Übungen, zweistündig.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Übungen zur Tonhöhenbestimmung in der gesprochenen Sprache (für Philologen). — Übungen in der Anwendung experimentalphonetischer Methoden auf die vergleichende Musikwissenschaft.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: J. S. Bach, einstündig. — Die musikalischen Formen, einstündig. — Geschichte der Oper, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Johann Sebastian Bach, zweistündig. — Einführung in die Musikwissenschaft (Quellenkunde und Methode), einstündig. — Übungen für Anfänger und Vorgeschrittene, zweistündig. — Collegium musicum (gemeinschaftlich mit Dr. Hermann Halbig), zweistündig.

Innsbruck

Dr. Rudolf v. Ficker: Einführung in die Musikliteratur, einstündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig. — Collegium musicum, Erklärung und gemeinsame Ausführung alter Musik, zweistündig.

Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Oper, zweistündig. — Richard Wagner, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, einstündig.

Köln a. Rh.

Dr. Ernst Bücken: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der vorklassischen Vokalmusik. II., einstündig. — Die Hauptepochen des deutschen Liedes, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar (Übungen zur Geschichte der Oper), zweistündig. — Collegium musicum (gemeinsam mit Georg Kinsky), zweistündig.

Georg Kinsky: Wesen und Geschichte der Blasinstrumente, einstündig.

Königsberg i. Pr.

Dr. Joseph Müller-Blattau: Die Musik der a cappella-Periode, zweistündig. — Deutsche Klassik und Romantik (Beethoven–Schumann), einstündig. — Übungen zur Mensuraltheorie (an Hand von H. Fincks „Practica musica“ 1556), eineinhalbstündig. — Als akad. Musikdirektor: Musiktheorie II. — Die musikalische Entwicklung des Kirchenlieds (für Theologiestudierende), einstündig. — Orgelspiel.

Leipzig

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Joh. Seb. Bach, zur Zweihundertjahrgedenkfeier seines Antritts des Leipziger Thomaskantorats, dreistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Johann Kuhnaus Roman „Der musikalische Quacksalber“ 1700, ein- bis zweistündig.

Marburg

Dr. Hermann Stephani: Allgemeine Musikgeschichte von der Renaissancezeit bis zu Bach und Händel, zweistündig. — Harmonielehre auf psychologischer und geschichtlicher Grundlage, einstündig. — Polyphonie: Kontrapunkt, Kanon, Fuge. Mit fakultativen Übungen der Teilnehmer, einstündig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Chorübungen und Aufführungen, zwei- bis vierstündig. — Orchestervereinigung (Collegium musicum), zwei- bis vierstündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Geschichte der Oper in Deutschland im 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Richard Wagners Entwicklung zur Meisterschaft, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, zweistündig. — Musiktheoretische Kurse gemeinsam mit Dr. Hans Scholz: a) Harmonielehre für Anfänger,

zweistündig; b) Kontrapunkt, zweistündig. — Einführungskurs in die Musikwissenschaft, gemeinsam mit Dr. Scholz, einstündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Die Epoche Mendelssohn–Schumann, dreistündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Geschichte des deutschen Kunstliedes im 17. u. 18. Jahrhundert, zweistündig.

Dr. Kurt Huber: Ästhetik, vierstündig.

Jörgen Forchhammer: Einführung in die Stimm- und Sprachphysiologie, einstündig. — Einführung in die allgemeine Phonetik, einstündig.

Domkapellmeister Ludwig Berberich: Geschichte der kirchlichen Instrumentalmusik, zweistündig.

Regensburg

Prof. Dr. Carl Weinmann (Theol.-Philos. Hochschule): Geschichte und Ästhetik des deutschen Volksliedes, zweistündig. — (Kirchenmusikalische Hochschule): Die Restauration der katholischen Kirchenmusik; das deutsche Kirchenlied, zweistündig. — Liturgik (Fortsetzung), zweistündig.

Rostock

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Die Musik des klassischen Altertums, einstündig. — Haydn, Mozart, Beethoven, einstündig. — Kontrapunkt, dreistündig. — Liturgische Übungen.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Dozent Hermann Keller: beurlaubt.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hasse: G. F. Händel (mit Vorführungen), einstündig. — Die Formen in Beethovens Symphonien, einstündig. — Harmonielehre in zwei Kursen, je einstündig. — Kontrapunkt, nach Vereinbarung. — Chorgesang (Akad. Musikverein) und Ensemblespiel (Akad. Streichorchester), je zweistündig. — Seminarübungen: Die musikalische Praxis der Generalbaßzeit.

Prof. Dr. W. Trendelenburg hat im vergangenen Wintersemester gelesen: Physikalische und physiologische Grundlagen der Musik und der Musikausübung, mit Vorführungen, einstündig.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Übungen im musikhistorischen Institut, zweieinhalbstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweieinhalbstündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Musik und Vogelgesang, zweistündig. — Methoden und Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft, zweistündig. — Entwicklungsgeschichte des europäischen Gesellschaftstanzes, einstündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Die geschichtliche Entwicklung der Sinfonie und verwandter instrumentaler Kunstformen, dreistündig.

Dr. Egon Wellesz: Die Musik im 20. Jahrhundert, einstündig.

Dr. Wilhelm Fischer: Geschichte der Instrumentalmusik II, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. u. 16. Jahrhunderts (Fortsetzung), zweistündig. — Übungen zur Geschichte der Instrumentalmusik, zweistündig.

Dr. Alfred Orel: Die Frühzeit der Mehrstimmigkeit, einstündig. — Die Meßkomposition vom 17. Jahrhundert bis zu Anton Bruckner, zweistündig.

Würzburg

Dr. Oskar Kaul: Die Programmusik. Ihr Wesen und ihre Geschichte, zweistündig. — Lektüre von E. T. A. Hoffmanns musikalischen Schriften, zweistündig. — Stilkritische Untersuchung ausgewählter Tonwerke, einstündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Die dramatische Musik in der Zeit Händels und Glucks, zweistündig. — Tonschriften des Altertums und Früh-Mittelalters, mit Übungen, eineinhalbstdg.
Dr. Fritz Gysi: Geschichte der Klaviermusik, zweistündig. — Stilkritische Übungen (Sinfonie und Kammermusik), einstündig.
Dr. A. E. Cherbuliez: unbestimmt.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Die für das vorliegende Heft der Zeitschrift geplante Veröffentlichung des vollständigen Programms des 1. Kongresses der DMG in Leipzig, sowie die Bekanntgabe der Namen der Herren Sektionsleiter und Vortragenden muß leider auf die nächste Nummer verschoben werden. Bis dahin sind weitere Meldungen von Teilnehmern und Referenten für die Sektionen wie bisher zu richten an das Musikhistorische Seminar der Universität Berlin. Die Meldungen werden von dort aus an die Herren Sektionsleiter weitergegeben, die sich dann mit den betr. Referenten direkt in Verbindung setzen werden. Zahlreiche Meldungen, insbesondere auch für die Sektionen I—III, VI a—c, VII und VIII sind erwünscht.

Alle Anmeldungen zur Teilnahme am Kongreß, sowie alle geschäftlichen Anfragen sind weiterhin zu richten an die Geschäftsstelle der DMG, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft
Prof. Dr. H. Abert
Vorsitzender.

Ortsgruppen

Berlin.

In der Januarsitzung sprach Herr Dr. Hermann Justus Wetzel über „Das musikalische Bewußtsein". Die Ausführungen stellten eine kurze Skizze eines neuen musiktheoretischen Systems des Vortragenden dar, wie es in ausführlicherer Fassung demnächst als Einleitung zu den Analysen der Violinsonaten Beethovens erscheinen wird. Im Gegensatz zu den meist phantastisch-spekulierenden Musikerphilosophen geht Wetzel von der Tatsache des Bewußtseins und der Idee seiner Einheit als letzter Hypothese aus, und schreitet von hier aus in logischer Denkmethode, die auf der der Neukantianer Cohen und Natorp (Marburger Schule) fußt, vor. Musik ist nicht so sehr ein akustisches, äußereres Erscheinungsgebiet, als eine innere Bewußtseinswelt, mehr ein Tonkombinationswille, als ein Tondasein. Natürlich muß das Akustische sorgfältig berücksichtigt werden, doch auch seine Tatsachen sind ja nicht gegeben, sondern zur Bestimmung ins Bewußtsein aufgegeben, und werden dort erst gesetzt, ja erzeugt. Nur so weit, wie unser Bewußtsein und sein Bestimmungsvermögen reicht, reicht unsere Erkenntniswelt, kann Wissenschaft getrieben werden. Aber wie ihre Grenze vom Bewußtsein festgelegt wird, so weist dieses uns auch zugleich die Richtung darüber hinaus ins Unendliche, kraft seines Ideenvermögens. Musiktheorie als objektivierende (Natur-)Wissenschaft hat sich ganz innerhalb der Grenzen der Erkenntnis und der Erscheinung zu halten. Sie ist Nachweis der Gesetzlichkeit und Methodik des musikalischen Bewußtseins, d. h. des an den Gehörsinn gebundenen akustischen Tatsachenkreises. Musik ist also Bezug zwischen Bewußtsein, als formender Energie und Materie, ungeformter Fühlnis innerhalb dieses (akustischen) Kreises. Dieser Bezug vollzieht sich in drei Stufen: der Sinnen- und Reizstufe, der Denk- oder Maßstufe, und drittens, der Zweck- oder or-

ganisierten Stufe. Wetzel nennt sie auch Elementar-, metrische und rhythmische Stufe. Dieser Stufengang vollzieht sich gleichmäßig in zwei Bewußtseinsrichtungen: der statisch logischen (punktbestimmenden) und der energetisch logischen (punktverbindenden, Übergänge schaffenden); in der populären Terminologie spricht man hier von Denken und Wollen, Theorie und Praxis. Hiermit ist die musikalische Erscheinungswelt im Bewußtsein ermöglicht; wirklich wird sie erst in Raum und Zeit. Wetzel unterscheidet drei Kunstgebiete: das taktische, das optische und das akustische. Die Musik entfaltet sich in der Zeit als taktische Kunst (die Bildkunst ist im Raume ertastet). Nur ihr eigen ist der Tonraum, der nur symbolischen Wert gegenüber dem realen Tastraum hat. Die tonräumliche Wirklichkeit der Musik umfaßt auf der Sinnenstufe den Ton (Klang) mit seinen Merkmalen der Höhe, Farbe, Stärke, die Begriffe der Dimension und Richtung, die stets eine Doppelrichtung ist, d. h. von einem Zentrum „auf und abwärts" laufend. Das tonräumliche Streben ist auf dieser Stufe nur erst ein Getriebenwerden von einem Klangreiz zum andern. Der metrisch geordnete Tonraum begreift die Intervalle und Sonanzlehre in sich, die Wetzel nach ganz neuen Gesichtspunkten ordnet. Er unterscheidet Maß- und Standintervalle (Kon-, Meso-, Dissonanzen). Zu jenen konsonanten Maßintervallen gehören die Oktave und (reine) Maßquinte, zu diesen mesosonanten Standintervallen die Großterz und diatonische (reine) Quinte (Tritonus). Auf der Vorstellung dieser beiden Arenintervalle beruht unser ganzes tonräumliches Sichorientieren. Auf der rhythmisch organisierten Stufe des tonräumlichen Bewußtseins endlich werden alle sinnlichen und metrischen Faktoren zu Tonraumgebilden (Klängen, Tonkreisen) zusammengeschlossen. Hier wirken die Gegensätze des Dur und Moll, der Kon-, Meso- und Dissonanz, der Links- und Rechtsverwandtschaft usw. Genau korrespondierend baut sich die (tastbare) Tonfolgewelt in der Zeit auf; vom bloßen Vorwärts- und Rückwärtsbezug der Sinnenstufe, über das metrische Tonfolgeleben hinweg zum rhythmischen, taktgemessenen und motivisch gegliederten Gliedbausystem der Musik, mit den Motiven, Gruppen, Versen, Strophen und den höheren Formschemata. Alle diese Stufen, Richtungen und Kategorien des objektivierenden musikalischen Bewußtseins begleitet das Gefühl, aus dem es sich differenzierte. Auch diesem subjektiven Faktor hat die Musiktheorie gleiche Aufmerksamkeit zu schenken; mehr zu sagen, als daß diese begleitende Gefühlswelt in den drei Richtungen Spannung—Entspannung, Erregung—Beruhigung, Lust—Unlust abläuft, ist ihr nicht möglich. So ist also das musikalische Bewußtsein, als volles Erleben sowohl Denken, als Streben und Fühlen vereint; aber reine (absolute) Musik steigt nicht über die Schicht des akustisch-taktisch Faßbaren hinauf. Die optische Welt bleibt ihr (an sich) verschlossen, doch kann sie sich mit ihr durch das Wort und die Körpergeste vereinen, wie denn auch durch Assoziation der Gefühle die weitreichendsten Bezüge zwischen musikalischem und außermusikalischem Erleben denkbar sind. Doch diesen Fragen der Assoziation und Hermeneutik will Wetzel erst Berechtigung zusprechen, wenn die immanenten Fragen der Musiktheorie geklärt sind, und das seien sie bisher nicht. Zwischen Musiktheorie und Ästhetik wird streng geschieden. Musiktheorie ist ihm die gesamte Lehre vom musikalischen Bewußtsein, in seinen drei Stufen und zwei Richtungen, sowie in seiner tonräumlichen und Tonfolgeentfaltung. Die ästhetische Frage erhebt sich erst da, wo von der Einstimmung der beiden Bewußtseinsrichtungen (der statischen und energetischen) aufeinander die Rede ist; — von jener Verschmelzung und Harmonisierung der in Wirklichkeit stets gespaltenen, in sich uneinigen Seele zum einheitlich erfühlenden und gestaltenden Vermögen, wozu sie nur im künsterischen Verhalten, das ein Spiel im höchsten und ernstesten Sinne ist, gelangt. Dort schafft es Werke, die als ein Symbol der Einheit des Bewußtseins leuchten. Dieses Leuchten nennt man Schönheit, und diese Schönheit ist das Signum des zu ganzem Selbstbewußtsein emporgestiegenen Menschen, des Genies.

Am 26. März berichtete Herr Prof. Dr. Joh. Wolf über „Spottlieder der Reformation" auf Flugblättern, vor allem über ein umfangreiches satirisches Spiel des Daniel von Soest und über ein im Blockdruck hergestelltes, gegen das Interim gerichtetes Tischblatt um 1548, dessen

Entstehung er ins Magdeburgische und in die Umgebung des Pankratius Kempf verwies. Dem anschaulichen Vortrag folgte der Bericht über Neuerscheinungen durch die Herren Wolf und Sachs, vor allem über des ersteren „Schrifttafeln" und die jüngst von der spanischen Akademie herausgegebenen „Cantigas de Santa Maria" und über des letzteren Katalog des Berliner Instrumentenmuseums. Sachs.

Prag.

Die Mitglieder der Ortsgruppe hatten im Februar das Vergnügen, Herrn Dr. Richard Engländer aus Dresden am Vortragspult begrüßen zu können. Sein Thema lautete: „Das Musikleben Dresdens zwischen Hasse und Weber".

Es handelt sich dabei um den allmählichen Übergang von der aristokratisch-exklusiven Ära Hasse zu einer Kunstübung, die im Zeichen der Romantik steht, von den Wünschen eines erstarkenden Bürgertums getragen wird und die anscheinende Auseinandersetzung mit der bedeutenden italienischen Tradition Dresdens bringt. Symptome des Übergangs zeigen sich einmal innerhalb der italienisch-höfischen Kunstsphäre selbst: lebhafte Sinfonie- und Kammermusikpflege bei Hofe (Mozart, Haydn, Pleyel), subventionierter Opernbetrieb, Bevorzugung des neuen semiseriösen Operntyps von frühromantischem Einschlag (Schusters „Rübezahl"), späterhin Aufnahme der modernen italienischen ernsten Choroper ins Repertoir (Paërs „Leonore", Spontinis „Vestalin"). Dazu ein veränderter Darstellungsstil („Milieubühne"; die Mozartaufführungen unter Morlacchi und Bassi). Die geistige Vorbereitung Webers liegt aber außerdem in den gegen 1780 in Dresden besonders ausgeprägten Bestrebungen des gebildeten Bürgertums, Monodram, Singspiel, sowie deutsche Opernversuche zu stützen und sich zugleich in öffentlichen Konzerten oder privaten Zirkeln neue Zentren musikalischen Genießens zu schaffen (bei weiter Berücksichtigung des deutschen Liedes und der deutschen Solokantate). Das Haus Körner stellt die Verbindung her zwischen diesen Dresdner Tendenzen des ausgehenden Jahrhunderts und den Anfängen der Wirksamkeit Webers. Für Webers „romantische Sendung" hat Dresden als landschaftlich-kulturelles Eigengebilde bei aller lokalen Kleingeisterei doch eine ähnliche Bedeutung gehabt, wie für die frühromantischen Dichter und die Maler der romantischen Zeit.

Am Klavier stützte Dr. Engländer in trefflicher Weise seine ausgezeichneten Ausführungen durch Beispiele von Schuster und Naumann, sowie durch Proben des Dresdner Liedes um 1790.

Nettl.

Mitteilungen

Am 21. April hat Geheimrat Prof. Dr. Carl Stumpf seinen 75. Geburtstag gefeiert. Wir glauben für die gesamte deutsche Musikwissenschaft zu sprechen, wenn wir ihrem Nestor die herzlichsten Glückwünsche darbringen!

Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe ist für seine Verdienste um die Musikwissenschaft vom akademischen Senat der Universität München zum Ehrenbürger der Münchener Universität ernannt worden.

Die Adresse von Prof. Dr. Hermann Abert ist ab 10. April 1923: Berlin-Wilmersdorf, Konstanzerstr. 35.

Prof. Dr. Theodor Kroyer in Heidelberg hat einen Ruf an die Universität Leipzig als Nachfolger von Prof. Dr. Hermann Abert erhalten.

Robert Müller-Hartmann hat von der Hamburgischen Universität einen Lehrauftrag für Musiktheorie erhalten.

In Linz a. D. ist Musikdirektor August Göllerich am 16. März gestorben. Göllerich hat sich vor allem durch einige Publikationen über Liszt verdient gemacht; zur Vollendung einer Biographie Anton Bruckners, zu deren Abfassung er von Bruckner selbst autorisiert war, ist er nicht gekommen.

Wie in Tübingen, sind jetzt auch in Marburg (Dozent Dr. Hermann Stephani) Studierende der Musikwissenschaft zur Doktor-Promotion zugelassen.

Die philologisch-historische Abteilung der Phil. Fakultät der Universität Basel hat für das Jahr 1924 eine musikwissenschaftliche Preisfrage gestellt: „Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfonie-Komponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jahrhunderts".

Ein Musikpädagogisches Forschungsinstitut hat sich aus den seit einigen Jahren bestehenden „musikpädagogischen Hochschulkursen" am Musiklehrer-Seminar des Reichsverbands der Musiklehrerinnen (Geschäftsstelle: Berlin W. Pallasstr. 12) im Oktober 1922 als selbständige Abteilung unter Leitung von Univ.-Prof. Dr. K. L. Schaefer und Obermusiklehrer Walter Kühn gebildet. Es soll der Forschung und Lehre dienen. Zur Verbreitung musikpädagogischer Kenntnisse werden Vortragsreihen mit Übungen und Arbeitsgemeinschaften und auch Einzelvorträge veranstaltet. In seiner Aufgabe für die Forschung hat es sich vorerst schulmusikalischen Problemen zugewandt. Mit der Begründung des „Musikpädagogischen Forschungsinstituts" hat sich eine Idee verwirklicht, die schon vor längerer Zeit postuliert worden war; mit Hilfe privater Opferwilligkeit ist jetzt ein Werk ermöglicht worden, dessen Plan und Aufgabenkreis schon im Frühjahr 1920 der Staatlichen Hochschule für Musik und dem Preußischen Kultusministerium in Form einer Denkschrift unterbreitet worden war.

In der Ortsgruppe Zürich der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hat am 5. März Prof. Dr. Hermann Abert einen Vortrag über „Mozart als Dramatiker" gehalten.

Die Basler Ortsgruppe der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft brachte im vergangenen Winter eine kleine Heinrich Schütz-Feier mit einem Vortrag von Prof. Hans Löw über Schütz; einen Vortrag von Prof. Dr. Karl Nef über „Beethovens Beziehungen zur Politik"; einen Vortrag von Dr. Karl Grunsky (Stuttgart) über Bachs Wohltemperiertes Klavier; endlich ein Konzert mit Kompositionen lebender Basler Komponisten.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Basel hat neue Räume, Saal und anschließende Bibliothek, bezogen; sie wurden durch Aufführung von Kammermusik des 18. Jahrhunderts durch Seminarmitglieder unter Leitung von Prof. Dr. Karl Nef eingeweiht.

Zur musikalischen Deutungslehre (Hermeneutik). Ein Nachwort zum Versuche „Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde" von E. Bücken und P. Mies. — Ohne die wichtigen Feststellungen der Bücken-Miesschen verdienstlichen Arbeit (ZfM 5. Jahrg. S. 219ff.) alle rekapitulieren zu wollen, möchten wir bloß auf einen Punkt, der in der Abhandlung mehrfach gestreift, doch nicht seiner vollen Bedeutung nach ausgeführt worden, zurückkommen. Es handelt sich um die musikalische Hermeneutik in ihrer wissenschaftlich einzig möglichen Begründung und Organisierung durch die musikalische Stilkunde. Verf. schreiben (S. 220): „... so ist auch bei der Hermeneutik Kretzschmars eine zu subjektive und zu enge Deutung des Inhalts und Ausdrucks kaum zu umgehen. Die geschichtliche Entwicklung der Hermeneutik mit dem fortwährenden Aufeinanderprallen gegenseitiger Auffassungen selbst beim kleinsten musikalischen Gebilde, ihre starken Exkursionen ins Poetische und ihre schließliche Ausartung in die ‚Musikführerweis' zeigen das deutlich. Es muß also ein Weg gefunden werden, der unter möglichster Ausschaltung subjektiver Wertung in das Leben der Kunstwerke einführt, auf Grund objektiver Kriterien ihre Eigentümlichkeiten untersucht und deren Gesamtheit zusammenstellt". Und später als eines der Endergebnisse (S. 224): „Aufgefundene Ausdrucksstilformen" (d. h. Affektsprachformeln) „geben dann weiterhin die bisher noch nicht vorliegenden objektiven Grundlagen einer Hermeneutik der Instrumentalmusik" (aufgefunden nämlich durch die vorgehende Stiluntersuchung der Vokal- und Programmwerke). „Denn wenn die Vokalmusik eines Komponisten oder einer Epoche eine Ausdrucksstilform ergab, dann ist selbstverständlich, daß in der entsprechenden Instrumentalmusik das Auftreten dieser Stilform mit demselben Ausdruck verknüpft ist. Und so erst wird eine von den willkürlichen Zutaten des Erklärers befreite Deu-

tung der Instrumentalmusik möglich werden". — Aus diesem Gedankengange, sowie aus Ergebnissen unserer eigenen stilistischen Studien geht hervor: 1. Die Gefühlsdeutungen der musikalischen Hermeneutik (Affektlehre, Deutungslehre) können im allgemeinen nur innerhalb des streng umgrenzten Gebietes eines einzigen Stiles giltig sein. Dieses Gesetz müßte bereits während der Zeit im Auge behalten werden, wo die musikalische Stilkunde erst ihre ersten Versuche zur wissenschaftlichen Systematik macht, und zwar in der Weise, daß die Erklärer mit ihrer größtenteils intuitiven Arbeit sich streng an den einzelnen Komponisten und seinen engeren Kreis hielten. Aus Punkt 1 erhellt, daß 2. eine allgemeine Hermeneutik, d. h. eine Deutungslehre mit je einer allgemein giltigen Gefühlsdeutung für die einzelnen musikalischen Gedanken unmöglich sei. Die meisten musikalischen Gedanken werden vielmehr in verschiedenen Stilen zu ganz verschiedenen Affektdeutungen gelangen. 3. Fälle, wo derselbe musikalische Gedanke in mehreren Stilen oder durchgehends auf allen Stilgebieten einer musikalischen Kultur oder sogar in mehreren Kulturen, stets mit demselben beharrenden Gefühlsgehalte auftritt, sind Ausnahmen (so z. B. das kurze Motiv der abwärtsschreitenden kleinen Sekunde mit betontem Anfang, als selbständiges Gebilde für sich, welches bereits bei Euripides vorkommt, — s. das Fragment des Chores aus „Orest", hrsg. v. Thierfelder — und in seiner monodischen Urgestalt einen allgemein menschlichen, durch einen jeden Musikstil adoptierten Ausdruck für elegisches Seufzen darzustellen scheint.

Anton Molnár (Budapest).

In Tübingen wurde am 4. März das unter Leitung von Prof. Dr. Karl Hasse stehende Musik-Institut und das damit verbundene Musikwissenschaftliche Seminar feierlich eröffnet. Die Ansprachen des Rektors der Universität und des Dekans der philosophischen Fakultät wurden durch musikalische Darbietungen des Institutsleiters umrahmt: Pachelbels d moll-Ciaconna auf der vom Institut erworbenen Walcker-Orgel, eine Suite für Klavier und Violine eigener Komposition im Verein mit dem ausgezeichneten Stuttgarter Geiger Konzertmeister Rohlfszoll und zum Schlusse, vom Akademischen Streichorchester duftig und klangschön ausgeführt, Mozarts „Kleine Nachtmusik". Der alte stimmungsvolle Saal des Bebenhäuser Pfleghofs, der dem Institut zugehört, ist auch in akustischer Beziehung ein für derartige Zwecke denkbar günstiger Raum. Am Vorabend lauschte darin ein überaus zahlreiches und andächtiges Publikum den Werken älterer deutscher Meister, die Prof. Hasse im Verein mit dem schon genannten Geiger und Prof. Dr. Trendelenburg als trefflichem Cellisten bot: Scheidts Variationen über „Ach, du feiner Reiter" auf der Orgel, Buxtehudes Triosonate in d moll, Kuhnaus F dur-Klaviersonate und J. S. Bachs Violin-Klavier-Sonate in f moll (unter Hinzuziehung des Cello). Prof. Hasse betonte in seinen einführenden Worten, daß diese Musik für ein Konzertpublikum ohne weiteres verständlich und genußreich sei, wenn die Ausführenden genügend über ihre Stileigentümlichkeiten orientiert seien und sie mit warmem, unmittelbaren Leben zu füllen verstünden. Die sich bei der Übertragung auf moderne Instrumente ergebenden Probleme konnte der Redner natürlich nur streifen. — Am Tage nach der Einweihung fanden noch im Institut zwei öffentliche Vorträge statt, die von hohem Interesse waren, da zwei Autoritäten ihres Fachs, ein Physiker und ein Physiolog, ihre besonderen Beziehungen zur Musikwissenschaft und die von ihnen auf den Grenzgebieten gewonnenen Forschungsresultate, der Kürze der Zeit halber wenigstens andeutungsweise, aufzeigten: Dr. Chr. Hansen-Leverkusen sprach über Klavier- und Geigenbau, Prof. Dr. Trendelenburg über die Beziehungen der Physiologie zur Musikwissenschaft. — Das neue Institut und Seminar erfreut sich durch eine große Schenkung des Herrn Dr. h. c. Kurt Grotrian-Steinweg (Braunschweig) jetzt nicht nur eines Grotrian-Steinweg-Flügels neuester Konstruktion, sondern auch einer beträchtlichen Handbibliothek von Noten und Büchern, die im Verein mit dem, was die Universitätsbibliothek, die Bibliothek des „Stifts" und des „Convikts" bietet, fürs Studium der Musikwissenschaft in Tübingen eine breite Unterlage bietet. — Dies ist umso wichtiger, als die Musikwissenschaft jetzt auch in Tübingen als Promotionsfach zugelassen ist.

Die Händelopernfestspiele Göttingen bringen vom 4. bis 15. Juli d. Js. folgende Opern Händels zu wiederholter Aufführung: Rodelinde (in neuer Bearbeitung), Julius Caesar, Otto und Theophano. Auskunft durch die Geschäftsstelle des Universitätsbunds Göttingen, Herzbergerlandstr. 44.

Die Hauptversammlung der Dresdener Gesellschaft für Musikgeschichte am 1. März 1923 ergab die Wiederwahl des bisherigen Vorstandes: Prof. Otto Richter (1. Vorsitzender), Geheimrat Prof. Rich. Buchmayer (2. Vorsitzender), Dr. A. Chitz (1. Schriftführer), Landesbibliothekar A. Reichert (2. Schriftführer), Musikalienhändler H. Bock (Kassierer); Beisitzer: Geheimrat Dr. Ermisch, Prof. Karl Söhle, Kantor Kötzschke. Neu in den Vorstand berufen wurden Prof. Dr. Eugen Schmitz und Prof. E. Lewicki. Das Andenken der im letzten Jahre verstorbenen Mitglieder (Verlagsbuchhändler Bertling, Prinzessin Schönburg-Waldenburg u. a.) wurde durch Erheben von den Sitzen geehrt. Als Vorträge sind für die nächsten Monate in Aussicht genommen: Prof. Dr. E. Schmitz über Rich. Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot" anläßlich der Münchner Neuaufführung, Prof. E. Lewicki über Mozarts Oper „Idomeneo" anläßlich der für Dresden geplanten Neuaufführung, und Prof. Otto Richter über alte Rats- und Turmmusiker in Kursachsen. Der jährliche Mitgliedsbeitrag wurde auf 100 ℳ erhöht, von einer höheren Summe ausdrücklich abgesehen, damit möglichst viele Berufsmusiker ihren Eintritt erklären können. Doch wird erwartet, daß begüterte Mitglieder freiwillig höhere Beiträge zeichnen, damit die Vereinigung, die wichtige kulturelle Aufgaben zu erfüllen hat, weiter bestehen kann. R.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. Frankfurt a. M. bei, über: Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang von Oskar Fleischer.

Kataloge

Antiquariat der Seidelschen Buchhandlung, Wien I, Graben 13. Anzeiger Nr. 6. (Enthält u. a. Theaterliteratur Alt-Wiens; eine Anzahl [Nrn. 881—890] Textbücher des Kaiserl. Hoftheaters, in der Hauptsache von Oratorien um 1700.)

April | Inhalt | 1923

Seite

Hermann Müller (Paderborn), Beobachtungen zum geistlichen Liede 353
Peter Epstein (Frankfurt a. M.), Aus Frankfurter Ratsakten des 17. Jahrhunderts . . . 368
Siegfried Günther (Bernburg a. S.), Eine verschollene Liedersammlung des Johann Ludwig Gottfried Kindscher 375
Herman Roth (Karlsruhe), Zur Karlsruher Einrichtung von Händels Tamerlan 380
Alfred Einstein (München), Richard Wagners „Liebesverbot" 382
Theodor Kroyer (Heidelberg), Denkmäler der Tonkunst in Österreich 387
Bücherschau 390
Neuausgaben alter Musikwerke 403
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 406
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 411
Mitteilungen 413
Kataloge 416

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft — 5. Jahrgang — Mai 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Zum ersten Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig

Vom 15.—20. Oktober 1923

Der Veröffentlichung weiterer Einzelheiten der Organisation und Gliederung des Kongresses, die bereits im vorigen Heft dieser Zeitschrift hätte erfolgen sollen, stellten sich technische Schwierigkeiten in den Weg, so daß erst heute eine ausführlichere Bekanntmachung erfolgen kann.

Das geplante Programm des Kongresses ist nunmehr in großen Zügen festgelegt und auf die einzelnen Tage verteilt worden, und zwar wird die Reihenfolge der Veranstaltungen folgende sein (wobei Änderungen in Einzelheiten vorbehalten werden müssen):

Montag, 15. Okt. 9 Uhr: Eröffnungsaktus in der Aula der Universität Leipzig,
10—1 Uhr: drei öffentliche Vorträge,
1/2 4 „ : Sitzung des Direktoriums der DMG,
1/2 5 „ : Mitgliederversammlung der DMG,
7 „ : Kammerkonzert im großen Saale des Konservatoriums; anschließend Begrüßungsabend.

Dienstag, 16. Okt. 9—1 Uhr: Sektionssitzungen in der Universität,
nachmittags: Besichtigungen und Führungen,
abends: Kirchenkonzert (Leitung: Prof. Dr. h. c. Karl Straube).

Mittwoch, 17. Okt. 9—1 Uhr: Sektionssitzungen,
2 Uhr: Gemeinsames Mittagessen,
abends: Gluck, Alceste (nach der italienischen Originalfassung bearb. von H. Abert), im Neuen Theater.

Donnerstag, 18. Okt. 10—1 Uhr: drei (oder vier) öffentliche Vorträge,
nachmittags: Besichtigungen und Führungen,
abends: Kammerorchester-Konzert (Leitung: W. Stöver) im Festsaal des Neuen Rathauses.

Freitag, 19. Okt. 9—1 Uhr: Sektionssitzungen,
nachmittags: Besichtigungen und Führungen,
abends: R. Wagner, Liebesverbot, im Neuen Theater.

Sonnabend, 20. Okt. 9—1 Uhr: Sektionssitzungen,
½2 Uhr: Festmotette der Thomaner in der Thomaskirche,
abends: Gewandhauskonzert (Leitung: Wilhelm Furtwängler).

Die musikalischen Aufführungen sollen nicht einseitig auf einen historischen Gesichtspunkt eingestellt sein, sondern Werke der verschiedensten Zeiten darbieten; für die Opernaufführungen wurden daher Gluck und Wagner gewählt; das Kammerkonzert des Konservatoriums, sowie das Gewandhauskonzert werden voraussichtlich ganz moderne Programme aufweisen; der Kammerorchester-Abend soll Werke der Bach-Händel-Zeit bringen, und das Kirchenkonzert endlich wird vielleicht den Kongreßteilnehmern eine besondere Überraschung bieten.

Was die wissenschaftlichen Veranstaltungen anbetrifft, so gereicht es dem Arbeitsausschuß zu besonderer Freude, mitteilen zu können, daß es ihm gelungen ist, für die Abhaltung der öffentlichen Vorträge die folgenden hervorragenden Vertreter der Musikwissenschaft und benachbarten Disziplinen zu gewinnen, nämlich die Herren: Prof. Dr. Guido Adler-Wien, Prof. Dr. Ferruccio Busoni-Berlin, Prof. Dr. Ilmari Krohn-Helsingfors, Prof. Dr. Felix Krueger-Leipzig, Prof. Dr. Wilhelm Pinder-Leipzig, Prof. Dr. Arnold Schering-Halle und Geh.-Rat Prof. Dr. Eduard Sievers-Leipzig.

Zur Leitung der einzelnen Sektionen haben sich in dankenswerter Weise die folgenden Herren zur Verfügung gestellt:

Sektion:

I. (Musikalische Bibliographie): Prof. Dr. Rud. Schwartz, Leipzig, Königstr. 26.
II. (Vergleichende Musikwissenschaft): Dr. Wilh. Heinitz, Hamburg, Kuhmühle 1a.
III. (Methodik der Musikforschung): Prof. Dr. Guido Adler, Wien, Lannerstr. 9.
IV. (Musikalische Jugenderziehung und Organisation): Prof. Dr. Wilh. Kestenberg, Berlin W 8, Wilhelmstr. 68.
V. (Theorie der Musik): Prof. Stephan Krehl, Leipzig, Seb. Bachstr. 5.
VI. (Geschichte der Musik)
a) (Altertum und Mittelalter): Prof. Dr. H. Abert, Berlin-Wilmersdorf, Konstanzerstr. 35.
b) (Mehrstimmige Musik bis 1600): Prof. Dr. Joh. Wolf, Berlin-Friedenau, Beckerstr. 2 III.
c) (Monodie und Generalbaßzeitalter bis 1750): Prof. Dr. Max Schneider, Breslau, Wölflstr. 2.
d) (Klassisches Zeitalter 1750—1827): Prof. Dr. Wilh. Fischer, Wien XIII, Musikwiss. Institut der Universität, Anhofstr. 246.
e) (Romantik und Moderne): Prof. Dr. Georg Schünemann, Berlin-Charlottenburg, Kaiserin Augusta-Allee 93.
f) (Kirchenmusik)
1. katholisch: Prof. Dr. Hermann Müller, Paderborn,
2. protestantisch: Geh. Konsistorialrat Prof. Dr. D. Julius Smend, Münster i. W., Melcherstr. 7.

g) (Musikalische Landeskunde): Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W 57, Goebenstr. 28.

VII. (Instrumentenkunde): Prof. Dr. Curt Sachs, Berlin W 10, Lichtenstein-Allee 2.

VIII. (Musikalische Ästhetik): Prof. Dr. Arnold Schering, Halle a. S., Zietenstr. 18.

Erfreulicherweise wird den Veranstaltungen des Kongresses allerseits reiches Interesse entgegengebracht, wie die der Geschäftsstelle vorliegenden Teilnehmermeldungen und die bei dem Arbeits-Ausschuß eingegangenen zahlreichen Meldungen zur Abhaltung von Referaten in den einzelnen Sektionen beweisen. Der Arbeitsausschuß bittet, weitere Anmeldungen zu den Sektionen im allgemeinen nunmehr unmittelbar an die genannten Herren Sektionsleiter richten zu wollen; alle Anfragen in wissenschaftlichen und künstlerischen Angelegenheiten des Kongresses sind auch weiterhin zu richten an den

Arbeitsausschuß der Deutschen Musikgesellschaft
Musikhistorisches Seminar der Universität
Berlin.

Alle weiteren Anmeldungen zur Teilnahme am Kongreß sind möglichst frühzeitig zu richten, wie bisher, an die:

Geschäftsstelle der Deutschen Musikgesellschaft, e. V.
Leipzig,
Nürnberger Str. 36.

Was endlich die im März-Heft dieser Zeitschrift in Aussicht gestellten Reisebeihilfen für Kongreßteilnehmer, die Frage der Unterbringung usw. angeht, so hofft der Arbeitsausschuß im nächsten Heft hierüber konkretere Mitteilungen machen zu können.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft
Prof. Dr. H. Abert
Vorsitzender.

Aufgaben und Ergebnisse physikalischer Forschungen im Klavier- und Geigenbau[1]

Von

Christian J. Hansen, Wiesdorf b. Köln

Die Aufgaben der Physik im Musikinstrumentenbau nehmen gegenüber denen in den meisten anderen Industriezweigen insofern eine Sonderstellung ein, als seine Erzeugnisse nicht materielle, sondern in letzter Linie seelische Wirkungen hervorrufen sollen. Die dem Instrumentenbauer obliegenden Aufgaben lassen sich daher nicht unmittelbar durch Maß und Zahl ausdrücken, und es bestehen die Obliegenheiten des Physikers demgemäß darin, die Bedingungen zu ergründen und anzugeben, welche den vom Künstler verlangten Klangwirkungen zugrunde liegen, sodann diese durch genaue Wiederherstellung einmal als günstig erkannter Umstände in jedem Falle mit Sicherheit wieder entstehen zu lassen. Seine Tätigkeit soll weiterhin dem künstlerischen Schaffen des Musikinstrumentenbauers durch immer sorgfältigere Abgrenzung der physikalischen Bedingungen neue Möglichkeiten der Klangerzeugung erschließen helfen.

Über diese Aufgaben der Physik besteht in Kreisen der Instrumentenhersteller meist eine erhebliche Unklarheit. Infolgedessen trifft man hier immer wieder Versuche an, auf Grund — allerdings nur scheinbar — wissenschaftlicher Voraussetzungen die geeignetste Form etwa einer Geige zu „berechnen", wie der übliche Ausdruck gemeinhin lautet. Damit werden indessen die in der Verwendung wissenschaftlicher Methoden sich bietenden Möglichkeiten vollständig verkannt. Auf Grund rein wissenschaftlicher Voraussetzungen zu berechnen gibt es hier nur sehr wenig, desto mehr aber durch richtig geleitete Versuche aufzuklären. Daß solche nur von physikalisch wirklich durchgebildeten Persönlichkeiten unternommen werden können, ist ebenso selbstverständlich wie daß dabei ein enges Zusammenwirken des Wissenschaftlers mit dem Künstler Hauptbedingung bleiben muß, ein Ziel, das dann am besten zu erreichen ist, wenn Künstler und Physiker ein und dieselbe Person darstellen. Das wird naturgemäß nur selten der Fall sein.

Der wichtigste Teil eines Saiteninstrumentes, und nur von solchen soll im folgenden gesprochen werden, ist der Resonanzkörper, also der Resonanzboden des Klavieres und das Corpus eines Streichinstrumentes, kurz der Geige. Sie dienen nicht allein dazu, den an sich schwachen und musikalisch nicht verwertbaren Klang der Saiten zu verstärken, sondern sie sollen ihm auch durch die besondere Art der Verstärkung seinen eigentümlichen Klangcharakter verleihen, und zwar in bezug auf Klangfarbe, Ansprache und Tragfähigkeit des Tones. Infolge der vielfachen Verstärkung des Klanges hört man in der Hauptsache nur den Resonanzkörper klingen. Die Klangeigenschaften des einzelnen Instrumentes werden daher durch seine Eigenschaften in der weitgehendsten Weise bestimmt.

In erster Linie sind also die Verschiedenheiten im Charakter der einzelnen Klavierfabrikate oder Streichinstrumente auf Unterschiede in der Resonanzanlage zurückzu-

[1] Vortrag gehalten anläßlich der Einweihung des musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Tübingen am 5. März 1923.

führen, soweit nicht daneben solche der Saitenspannung in Betracht kommen. Unter allen Umständen aber müssen die oft sehr starken Unterschiede zwischen den einzelnen Instrumenten ein- und desselben Fabrikates auf Verschiedenheiten des Resonanzkörpers zurückgeführt werden, wenn die Resonanzböden, wie allgemein üblich, für jedes Instrument immer wieder dieselben Holzdicken aufweisen. Solche Differenzen bestehen einerseits in der gesamten Klangfähigkeit, also etwa in solchen der Farbe oder Ansprache und Steigerungsfähigkeit des Tones, andrerseits aber auch zwischen den einzelnen Lagen oder gar Tönen des einzelnen Instrumentes selber.

Unterschiede im Gesamtcharakter, also in bezug auf Klangfarbe, Tonansprache, Steigerungs- und Tragfähigkeit des Tones bei den Instrumenten ein- und desselben Fabrikates bedeuten nun aber im Gegensatz zu solchen im Einzelinstrument solange keinen Fehler, als sie ein gewisses Maß nicht überschreiten. Es ist natürlich, daß je nach Veranlagung oder Temperament des Spielers Unterschiede erforderlich sind; auch verlangt ein anderer Verwendungszweck andere Eigenschaften. Denn ein Instrument, das für die verschiedensten Verwendungszwecke in gleicher Weise geeignet ist, gibt es nun einmal nicht.

Die Aufgabe des Physikers erweitert sich infolgedessen dahin, daß er nicht allein die Ursachen dieser Verschiedenheiten zu ergründen hat, sondern er soll auch, soweit ein Bedürfnis danach vorliegt, auf Grund der Ergebnisse seiner Untersuchungen über die Bedingungen der Klangerzeugung für die verschiedensten Zwecke geeignete Instrumente herstellen helfen.

In den Betrieben der Firma Grotrian Steinweg in Braunschweig, die in der Anwendung moderner technischer Mittel eine Sonderstellung einnimmt, wurden nun in dieser Richtung umfassende Untersuchungen angestellt, deren bemerkenswerte Ergebnisse bereits zu umfassender praktischer Verwertung geführt haben.

Ganz allgemein erhält in den Klavierfabriken ein Resonanzboden wie der andere möglichst genau dieselben Abmessungen in Bodendicke und Rippenstärke. Daher müssen nach den Lehren der Physik Unterschiede in der Klangfähigkeit verschiedener Böden auf solche in Dichte und Elastizität der verwendeten Hölzer zurückgeführt werden. Denn bei gleicher Form kann nur dann eine gleiche Klangfähigkeit entstehen, wenn das Holz verschiedener Böden immer wieder gleiche Werte dieser Eigenschaften besitzt.

Der Physiker ist nun in der Lage, für die Berücksichtigung dieser Eigenschaften bei der Herstellung von Klavierresonanzböden Richtlinien aufzustellen, deren Einhaltung unbedingt notwendig ist, wenn sie allein auch noch keineswegs gestatten, klanglich vollendete Erzeugnisse zu gewinnen.

1. Zunächst erfordert ein Resonanzboden in seiner ganzen Ausdehnung möglichste Gleichmäßigkeit der Dichte und Elastizität. Denn die Schwingungsformen von Platten sind dann am einfachsten, wenn möglichste Homogenität dieser Eigenschaften besteht. Zudem ist die Erregungsfähigkeit des Bodens dann auch überall die gleiche, was bei der für jeden Ton anders gelegenen Erregungsstelle bedeutungsvoll ist.

2. Gleiche Klangfähigkeit verschiedener Instrumente kann bei gleichen Abmessungen nur dann erwartet werden, wenn immer wieder Holz der gleichen Eigenschaften gebraucht wird. Ändern sich diese aber von Fall zu Fall, dann wird nur

dann dieselbe Klangfähigkeit wieder entstehen, wenn der Verschiedenheit der Eigenschaften durch entsprechende Änderung der Abmessungen entgegengewirkt wird.

3. Bewußte Herstellung verschiedener Klangeigenschaften kann also entweder durch Änderung der Abmessungen bei gleichen Holzeigenschaften oder durch Verwendung von Holz verschiedener Eigenschaften bei gleichen Abmessungen oder durch Änderung beider Faktoren erfolgen.

4. Eine weitere Lehre der Physik besagt, daß derjenige Resonanzboden oder -körper die günstigsten Eigenschaften hinsichtlich Tragfähigkeit des Tones aufweisen wird, der bei gleichen Gesamtabmessungen mit den größten Flächenanteilen schwingt. Nicht nur wird ein solches Instrument auf die größte Entfernung hörbar sein und damit eben die größte Tragfähigkeit des Tones besitzen, sondern es wird infolge seiner hemmungslosen Resonanz auch eine besonders leichte Ansprache aufweisen. Ebenso kann eine gesunde Klangfarbe erwartet werden, da bei gut ausgebildeter Grundschwingung sich eine genügende Anzahl niederer Teiltöne von ausreichender Stärke ausbilden kann.

Diese Sätze zeigen nun, daß eine genaue Kenntnis der zahlenmäßigen Werte von Dichte und Elastizität des Resonanzhylzes die wesentlichste Grundbedingung einer jeden Resonanzbodenherstellung ist. Nur dann ist es überhaupt erst möglich, den wirklichen Aufbau eines Musikinstrumentes so genau zu definieren, daß es jederzeit vollkommen reproduziert werden kann.

Sehen wir zu, wie weit diese Forderung zur Zeit erfüllt ist. Bei der Herstellung von Klavierresonanzböden wird nach oft seit Jahrzehnten feststehenden Durchschnittsabmessungen ein Boden immer wieder genau so hergestellt wie der andere. An den Abmessungen wird nicht das geringste verändert. Dabei wird nicht nur das Zusammenleimen, sonden auch schon das Aussuchen und Zusammenlegen der zu einem Boden gebrauchten Holzteile dem Resonanzbodenmacher überlassen, der im allgemeinen nur ein besonders zuverlässiger Tischler zu sein pflegt. Trotzdem er in der Regel ein fertiges Instrument niemals unter die Hände bekommt und daher gar nicht in der Lage ist, den Erfolg seiner Arbeit zu beurteilen, wird ihm diese außerordentlich wichtige Tätigkeit überlassen, für die er also nur in bezug auf Einhaltung der Maße und gute Leimarbeit wirklich eine Verantwortung zu übernehmen vermag. Als Hauptmerkmal dient hierbei die Feinheit der Maserung des Holzes, und zwar nur rein qualitativ. Man glaubt annehmen zu müssen, daß Holz feinerer Maserung besonders für die Resonanz hoher, grobes für die tiefer Töne geeignet ist, wobei übersehen wird, daß der Resonanzboden möglichst in seiner ganzen Ausdehnung für alle Töne gleichmäßig zu wirken hat und bei guter Anlage auch wirkt, ein Unterschied des Holzes an verschiedenen Stellen also bedeutungslos ist. Nebenher wird auf den Klopfklang besonderer Wert gelegt. Hierbei wird jedoch vergessen, daß der Eigenton eines angeschlagenen Stückes Holz nicht allein von seinen Eigenschaften, sondern ebensogut von seiner Form abhängt. Diese ist aber bei jedem Stück in Länge, Breite und Dicke verschieden, so daß dem Klopfton keinerlei praktische Bedeutung zukommen kann.

Zu Resonanzbodenbrettern wird allgemein aus der Bukowina stammendes Fichtenholz aus mehrere hundert Jahre alten Beständen verwandt. Es stellt eine Auslese der besten, astfreien und gradfaserigsten Stücke aus den einzelnen Stämmen dar und wird für unsere deutschen Klavierfabriken bereits in Stücken von zehn bis

vierzehn Millimeter Stärke und verschiedener Länge und Breite angeliefert. Die Stämme werden radial aufgespalten, so daß das Holz senkrecht liegende Jahresringe aufweist, also nach dem Spiegel liegt, wie der Holzarbeiter sagt. Da man auf die Herkunft des Holzes und seine Zugehörigkeit zu ein und demselben Stamme keinen Einfluß hat, ist es auch nicht möglich, hierauf irgendwelche Rücksicht zu nehmen. Das kann schon eher bei dem Rippenholz geschehen, das derselben Holzart entstammend in den Fabriken selbst geschnitten wird.

Systematische Untersuchungen der Dichte und Elastizität des Resonanzholzes an einem größeren Material sind bisher noch nicht bekannt geworden. Man findet nur die allgemeine Angabe, daß die Elastizität in Richtung der Holzfaser wesentlich größer als in der des Baumdurchmessers ist und daß nach den Untersuchungen des Straßburger Physikers Wertheim einerseits die Werte von Dichte und Elastizität innerhalb eines Stammes, andererseits bei verschiedenen Stämmen durchaus verschieden sind. Ein regelrechtes technisch einwandfreies Arbeiten unter Berücksichtigung der zahlenmäßigen Werte dieser Eigenschaften war im Klavierbau also bisher nicht möglich. Auch die Herstellung von sogenannten naturhomogenen Böden aus Brettern eines einzelnen Stammes kann niemals als eine technisch brauchbare Lösung des Problems, physikalisch einwandfreie und nach Grundsatz 1. homogene Resonanzböden herzustellen, angesehen werden. Denn weder innerhalb eines Stammes, noch beim Vergleich verschiedener Stämme untereinander ergibt sich jemals Gleichheit der Eigenschaften. Es kann so demnach weder eine Homogenität innerhalb eines einzelnen Bodens erreicht werden, noch ist es möglich, Verschiedenheiten der Eigenschaften von Boden zu Boden durch passende Änderung der Bodenmaße zu kompensieren. Auch die bisher eigentlich ausschließlich und allgemein als Hauptkennzeichen für die Bewertung des Holzes benutzte Maserung hat, wie wir noch sehen werden, als Merkmal für die Eigenschaften des Holzes völlig auszuscheiden.

Es wurden nun systematische Untersuchungen größten Maßstabes an Resonanz- und auch anderen Hölzern angestellt, die zu folgenden Ergebnissen führten[1].

Die Werte der Dichte und Elastizität[2] schwanken ganz außerordentlich stark. Die bisher beobachteten äußersten Werte für die Dichte sind 0,23 und 0,79, für die Elastizität etwa 600 und 3000, alles gemessen an abgelagertem und zur Verarbeitung fertigem Holz. Die mittleren Werte dieser Eigenschaften liegen bei 0,43 bzw. 1350. Die Schwankungen der Dichte liegen dabei zwischen -47 und $+84\,\%$ um den obigen Mittelwert, die der Elastizität zwischen -56 und $+122\,\%$. Es handelt sich hierbei vorerst um die Elastizität in Richtung der Baumachse. Die Werte in Richtung des Baumdurchmessers sind viel kleiner und liegen meist unter 100. Auch sie schwanken sehr stark, doch sind ihre Schwankungen von weniger großer Bedeutung; denn ein Boden besteht außer Brettern noch aus rechtwinklig dazu mit gekreuzter Faser untergeleimten Rippen. Durch diese Rippen wird die niedrige Elastizität quer

[1] Eine ausführlichere Mitteilung wird in den Grotrian Steinweg-Monatsblättern erscheinen.

[2] Die angegebenen Zahlenwerte der Elastizität sind dabei in üblicher Weise als das Verhältnis der Spannung, die an einem Zylinder von der Länge eins angebracht wird, zu der dabei entstehenden Verlängerung zu verstehen und sind in kg/mm² ausgedrückt. Für das Verständnis unserer Ausführungen genügt die Vergleichung der Zahlenwerte untereinander ohne Rücksicht auf diese Definition.

zur Faser wesentlich erhöht; die Rippen bestimmen daher hauptsächlich den Elastizitätswert der Bodenplatten in Richtung senkrecht zur Faser. Infolgedessen soll auch die untergeordnete Frage der Querelastizität und ihrer Berücksichtigung hier unerörtert bleiben. Im ganzen bestimmen also einserseits Dichte und Dickenabmessungen des Bodens, andererseits das Verhältnis der Elastizität quer zur Faserrichtung des Bodenholzes nach Maßgabe von Eigenschaften und Stärke der Berippung seine akustische Wirksamkeit.

Die folgenden Zahlenangaben über Resonanzholz sind aus zwei praktischen, aufs Geratewohl herausgegriffenen Messungsreihen von je 100 Einzelstücken aus den Betrieben der Firma Grotrian Steinweg entnommen. Die Mittelwerte von Dichte und Längselastizität betragen dabei 0,434 und 0,437 bzw. 1443 und 1293, die Grenzwerte 0,356 und 0,525 bzw. 885 und 1940 der ersten, 0,332 und 0,594 bzw. 674 und 2180 der zweiten Messungsreihe. Die Schwankungen der Dichten gehen von -18 bis $+22{,}8$ und -24 bis $+36\,\%$, die der Elastizität von -39 bis $+34$ und -48 bis $+69\,\%$ um die oben angegebenen Mittelwerte. Die Schwankungen in beiden Reihen sind also nicht gleich, und es sind in beiden Fällen die Unterschiede der Elastizitäten wie auch sonst gewöhnlich größer als die der Dichten. Die größten und kleinsten Werte beider Konstanten erreichen die oben als äußerste Grenzen angegebenen Zahlenwerte, die naturgemäß nur selten zu beobachten sind, nicht, sind aber bei weitem groß genug, um die Ungleichmäßigkeiten im Ausfall einer Fabrikation zu erklären. Zudem stehen sie in keinem erkennbaren Zusammenhang mit der allgemein als Wertmaßstab benutzten Feinheit der Maserung. Es wäre auch verwunderlich, wenn die Natur bei einer so kompliziert zusammengesetzten Substanz wie Holz ohne weiteres seinen Tauglichkeitswert ausgerechnet für die Resonanzbodenherstellung in der Anzahl der Jahresringe pro Zentimeter erkennen ließe.

Bei der Sichtung eines größeren Untersuchungsmateriales ergibt sich immer wieder, daß auch zwischen den absoluten Werten von Dichte und Elastizität kein eindeutiger Zusammenhang besteht. Es kommen sowohl hohe Werte von Dichte und Elastizität wie niedrige gleichzeitig vor, andererseits finden sich auch wieder hohe Elastizitäten mit niedrigen Dichten und niedrige Dichten mit hohen Elastizitäten zusammen verbunden. Zur Erläuterung folgende, aus den beiden Messungsreihen zusammengestellte Tabellen:

Tabelle I.

Dichte	Elastizität	Dichte	Elastizität
0,429	1417	0,440	1660
0,433	1310	0,429	1302
0,438	1442	0,429	1773
0,427	1553	0,436	1684
0,431	1435	0,432	1584
0,430	1356	0,436	1752
0,430	1242	0,437	1547
0,436	1336	0,430	1402
0,429	1292	0,426	1178
0,432	1376	0,426	1636
0,426	1610		

Tabelle II.

Elastizität	Dichte
1261	0,435
1262	0,504
1260	0,417
1266	0,432
1267	0,423
1260	0.408
1260	0,402
1262	0,426

Tabelle III.

Dichte	Elastizität
0,397	919
0,382	1506
0,356	885
0,380	1236
0,387	1304

Tabelle IV.

Dichte	Elastizität
0,525	1235
0,486	1348
0,490	1512
0,485	1702
0,486	1884
0,488	1914
0,594	2180
0,591	840

In Tabelle I sind eine größere Anzahl von Einzelmessungen mit um $\pm$ 2% um den Mittelwert von 0,434 schwankenden Werten der Dichte zusammengestellt. Diesen stehen durchaus verschiedene Werte der Elastizität von 1178 bis 1773 gegenüber, die also von + 22,8 bis — 18,4 % schwanken. Tabelle II stellt den umgekehrten Fall nahezu völlig gleicher Elastizitäten von 1260 bis 1267 dar, denen Dichten zwischen 0,402 und 0,504 gegenüberstehen und die Schwankungen innerhalb + 11,7 und — 7,0 % zeigen. Tabelle III enthält Hölzer mit niedrigen, unterhalb des Mittels von 0,43 stehenden Dichten, denen unter und über dem Mittel stehende Elastizitätswerte entsprechen, während Tabelle IV den umgekehrten Fall hoher Dichten mit hohen wie niedrigen Elastizitäten bietet. Besonders interessant sind hier die beiden letzten Zahlenwerte mit gleichen Dichten von 0,594 und 0,591, aber Elastizitäten von 2180 und 840.

Den vollständig fehlenden Zusammenhang zwischen Maserung und Eigenschaftswerten zeigt Tabelle V. Sie enthält die Zahlenwerte von je fünf Bodenbrettern und Rippenhölzern vollständig gleicher Maserung, die jedoch gänzlich verschiedene Werte von Dichte und Elastizität aufweisen.

Tabelle V.

Dichte	Elastizität	Dichte	Elastizität
0,376	952	0,398	740
0,433	1510	0,394	998
0,462	1180	0,423	952
0,440	2094	0,396	1138
0,435	1868	0,487	1562

Im ganzen beweisen diese Tabellen, die in den verschiedensten Richtungen erweitert werden könnten, daß weder qualitative noch quantitative Regelmäßigkeiten in irgend einer Richtung vorhanden sind.

Die Verwertung dieser Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen geschieht entsprechend den oben dargelegten vier Grundsätzen in folgender Weise: Zunächst wird das gesamte, zum Bau der Resonanzböden dienende Holz auf Dichte und Elastizität genau untersucht und sodann nach Grundsätzen, auf die hier aus Gründen des Fabrikgeheimnisses nicht näher eingegangen werden kann, in eine große Anzahl von Eigenschaftsgruppen eingeteilt. Die Hölzer der ersten Messungsreihe, deren Eigenschaftsschwankungen oben bereits angegeben wurden, verteilen sich dabei auf sieben, die der zweiten Reihe entsprechend den größeren Differenzen auf neun einzelne Gruppen. Hierbei entfällt naturgemäß auf die in der Nähe der Mittelwerte liegenden Gruppen die größte Anzahl von Einzelstücken, wie aus folgender Zusammenstellung ersehen werden kann.

Nr. der Gruppe	Anzahl der Stücke in Gruppe Nr.	
	Reihe I	Reihe II
1	0	3
2	1	9
3	5	8
4	16	23
5	31	26
6	28	17
7	15	8
8	4	3
9	0	1

Naturgemäß wirken einzelne Holzteile mit einem gerade vorhandenen Durchschnittswert gegenüber abweichenden Eigenschaften um so störender, je größer der Unterschied ist. Die Einteilungstabelle zeigt zwar, daß sich auch ohne besondere Holzuntersuchung und Einteilung nach Eigenschaften eine überwiegende Anzahl zueinander passender Hölzer mittlerer Eigenschaften in den meisten Böden zusammenfinden wird, daß andererseits aber innerhalb eines Bodens, der aus 20—30 Einzelstücken zusammengesetzt ist, sich immer mehrere Teile finden müssen, deren Eigenschaften um mehrere Gruppen entfernt liegen und deren Fernhaltung um so wichtiger ist, je abweichender ihre Eigenschaften sind. Und gerade in der Fernhaltung solcher besonders störender Stücke liegt der Hauptwert der Einteilung des Holzes in Gruppen gleicher Eigenschaften.

Es wird dann also zu einem Resonanzboden jeweils nur Holz aus einer und

derselben Gruppe entnommen und so die erste Forderung einer möglichsten Gleichheit der Eigenschaften innerhalb eines Resonanzbodens erreicht, soweit es die technischen Möglichkeiten zulassen. Eine absolute Homogenität läßt sich naturgemäß niemals herstellen, zumal da auch innerhalb eines und desselben Stückes schon Verschiedenheiten bestehen. Sodann werden, wenn zu verschiedenen Böden Holz aus verschiedenen Gruppen genommen werden soll, jeweils die Stärkeabmessungen der Böden gemäß Grundsatz 2 geändert, um so die Resonanzfähigkeit trotz verschiedener Eigenschaften des Holzes immer in denselben Grenzen zu halten. Dabei wird kein Wert darauf gelegt, daß ein Instrument genau so klingt wie das andere, sondern es werden mit voller Absicht innerhalb der praktisch erlaubten Grenzen gewisse Verschiedenheiten in Klangfarbe, Ansprache und Steigerungsfähigkeit der Instrumente erstrebt. Damit wird der zweite und dritte Grundsatz, Erzielung technisch einwandfreier Instrumente durch Anpassung der Abmessungen an die schwankenden Eigenschaften des Holzes sowie Herstellung verschiedenen Klangcharakters durchgeführt. Die erforderliche Verfeinerung der Resonanz durch weitgehendste Vergrößerung der schwingenden Flächen nach Grundsatz 4 wird indirekt durch sorgfältige Reihenversuche bei systematisch veränderten Bodenabmessungen erreicht. Auf die Berücksichtigung der Verschiedenheiten der Querelastizität kann hier nicht eingegangen werden.

Diese Bauweise ist in den Fabriken der Firma Grotrian Steinweg in Braunschweig in den letzten Jahren mehr und mehr zur Einführung gelangt. Ihre Wirksamkeit zeigt sich einmal in der wesentlich verbesserten Gleichmäßigkeit der Instrumente. Sie hat soweit getrieben werden können, daß der Spieler Ungleichmäßigkeiten in der Tongebung nicht mehr spürt. Weiter hat sich eine bemerkenswerte Gleichmäßigkeit auch in der Qualität der gesamten Herstellung erreichen lassen, und schließlich werden den verschiedenen Verwendungszwecken entsprechende Instrumente mit verschiedenen Eigenschaften erhalten. Durch das Arbeiten mit genau definiertem Material ist es gelungen, die gesamte Resonanz bedeutend zu verfeinern, was sich in der außerordentlichen Tragfähigkeit des Tones zeigt und besonders ausgeprägt beim Pianissimospielen im großen Raum beobachten läßt. Daß ständig angestrebt wird, die technische Durchführung weiter zu vervollkommnen, bedarf keiner Erörterung. —

Es fragt sich nun weiter, ob sich aus den Ergebnissen dieser Untersuchungen und den darauf sich aufbauenden praktischen Fabrikationsergebnissen, die bereits an etwa 2000 Flügeln und Klavieren vorliegen, greifbare Folgerungen für den Bau der Streichinstrumente ziehen lassen. Diese Fragestellung ist in der Tat von größter Bedeutung; denn es ist ja auch heute noch nicht möglich, mit gleicher Zuverlässigkeit so vollkommene Instrumente zu erzeugen wie wir sie von den alten italienischen Meistern, insbesondere den Amati, Stradivari und Guarneri überkommen haben.

Das allerwichtigste Merkmal der italienischen Geigen in klanglicher Beziehung ist neben der Tonschönheit und leichten Ansprache eine außerordentliche Tragfähigkeit des Tones, Dinge, die physikalisch großenteils untrennbar miteinander verbunden sind, wie oben bereits gezeigt wurde. Durch Untersuchungen von Metzner (Kunst und Wissenschaft im Geigenbau, Frankfurt a. d. Oder 1922, Seite 5) wissen wir, daß beste neuzeitliche Geigen im Freien bei ruhigem Wetter in etwa 300 Meter Entfernung nicht mehr zu hören sind, während gute italienische In-

strumente in allen Fällen mindestens 750 Meter erreichen. So war zum Beispiel eine vorzüglich klingende Stradivari trotz ihres im Zimmer dunklen und weichen Tones sogar noch bei 1000 Meter deutlich vernehmbar. Eine moderne, im Zimmer scheinbar sehr laut und durchdringend klingende Geige konnte im Freien dagegen schon bei nur 150 Meter nicht mehr gehört werden. Diese Beobachtung ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil sie zeigt, daß Streichinstrumente, aber auch genau in gleicher Weise Flügel und Klaviere, die in der Nähe hell und durchdringend klingen, durchaus nicht einen besonders ausgiebigen und tragfähigen Ton zu besitzen brauchen. Hohe Töne machen bekanntlich immer einen lauteren Eindruck als tiefere. Trotzdem braucht der gleiche Eindruck in der Entfernung durchaus nicht bestehen zu bleiben, eine Tatsache, die den wenigsten Musikern und Instrumentenbauern wirklich bekannt ist. Es kommt nicht so sehr auf die Schärfe des Tones und große Stärke hoher Obertöne als vielmehr auf die Stärke der Schwingungen des Grundtones an. Diese große Tragfähigkeit der italienischen Instrumente ist nur dadurch zu erklären, daß sie bei gleicher Größe viel ausgedehntere schwingende Flächenteile besitzen, die größere Luftmassen in Bewegung zu versetzen gestatten, als gleich große moderne Instrumente. Es erklärt sich damit auch die bekannte Tatsache, daß eine gute italienische Geige, selbst wenn sie in der Nähe scheinbar gar nicht besonders laut klingt, stets das größte Streichorchester klanglich beherrscht. Die gleichen Erscheinungen lassen sich auch bei Klavieren beobachten. Mancher große, den Eindruck erheblicher Tonstärke machende Konzertflügel wird durch eine Gesangsstimme klanglich vollständig zugedeckt, während andererseits in der Nähe scheinbar matt und dunkel klingende Instrumente neben einer kräftigen Gesangsstimme auch im Pianissimo immer vernehmbar bleiben. Durch direkte Versuche konnte festgestellt werden, daß Instrumente der zweiten Art in der Tat viel größere schwingende Flächen besitzen als die der ersteren.

Es fragt sich nun, wie die italienischen Meister bei der Anfertigung ihrer Instrumente vorgegangen sind, um dies Ziel zu erreichen. Zwei scheinbar ganz unabhängige Tatsachen sind es, die den Schlüssel zu ihrem Geheimnis in sich bergen. Zunächst eine bekannte Tatsache, die darin besteht, daß alle italienischen Meistergeigen, auch wenn sie nach demselben Umrißmodell gebaut sind, immer wieder andere Dickenabmessungen in Boden und Decke aufweisen. Es liegt also hier offensichtlich genau dieselbe empirisch gefundene Maßnahme vor, zu der wir aus physikalischen Gründen bei der Herstellung von Klavierresonanzböden geführt wurden, nämlich eine Anpassung der Form an die schwankenden Eigenschaften des Holzmaterials. Die zweite Tatsache besteht darin, daß die Eigenschaften des Holzes innerhalb ein und desselben Stückes nach den verschiedenen Richtungen ohne äußerlich erkennbare Merkmale oft in außerordentlich starkem Maße schwanken. Dieser Umstand beweist nun, daß es niemals möglich gewesen sein kann und auch niemals möglich sein wird, dieselbe bei den italienischen Meistern festgestellte und aus physikalischen Gründen unbedingt erforderliche Anpassung der Dickenabmessungen auf rechnerischem Wege vorzunehmen. Denn Boden und Decke eines Streichinstrumentes werden nicht etwa aus dünnen Holzteilen durch Pressen hergestellt, sondern aus dickeren Holzstücken ausgearbeitet. Für eine Geige muß ein solches Stück etwa 20 Millimeter dick sein und wird an den dünnsten Stellen meist bis auf nahezu 2 Millimeter abgearbeitet, etwa 80—90 % des Holzes also verworfen. Man weiß nun niemals, welche

Zahlenwerte der Holzeigenschaften dort im Innern des ursprünglichen Stückes herrschen, wo die Form der Decke oder des Bodens hinkommen wird, und man kann daher Zahlenwerte hierfür in eine Formel, nach der sich die Dickenabmessungen an den verschiedenen Stellen berechnen ließen, niemals einsetzen, selbst wenn man eine solche besäße. Ebenso ist es bei der verwickelten Form von Boden und Decke nicht möglich, während des Ausarbeitens die Eigenschaftswerte messend zu verfolgen. Dies würde eine außerordentliche Rechenarbeit erfordern, die zum mindestens bei Stradivarius, der außer anderen Instrumenten über 3000 Geigen hergestellt hat, sicherlich nicht stattgefunden haben kann. Trotz Unterstützung durch Gehilfen und Schüler wird er seine Zeit vollständig für die Ausarbeitung gebraucht haben.

Gegen die Durchführung solcher Rechnungen spricht weiter der Umstand, daß andere Geigenbauer auch bei gänzlich abgeänderten Stärkeverteilungen vorzügliche Instrumente haben herstellen können. So Giuseppe Guarneri, von dem Geigen existieren, die ihre größten Holzstärken nicht in der Mittellinie, sondern in den Backen zeigen. Das ist ungewöhnlich und läßt doch wohl kaum auf ein bestimmtes Rechenprinzip zurückschließen.

Zunächst noch einige Beispiele für derartige Änderungen der Eigenschaften im Innern einiger Stücke Holz. Zwei längere Fichtenbretter wurden in drei Abschnitte zerlegt und aus jedem Abschnitt je ein dickeres Brett herausgeschnitten, sodann diese dickeren Bretter parallel ihrer Fläche in je zwei Bretter der halben Dicke gespalten. Die Untersuchung ergab folgendes Resultat:

	Brett I			Brett II		
	Oben	Mitte	Unten	Oben	Mitte	Unten
a)	0,556	0,433	0,527	0,443	0,448	0,441
	2270	1462	1528	1557	1790	1530
b)	0,557	0,420	0,527	0,438	0,438	0,449
	2270	1510	2283	1600	1613	1835

Hierbei bezeichnen a und b jeweils die durch die letzte Spaltung erhaltenen Bretter. Die untereinanderstehenden Werte unter a und b gehören also zu Stücken, die im Stamm mit ihrer ganzen Fläche aufeinander gelegen haben. Man sieht, daß solche zusammengehörige Abschnitte, was für den vorliegenden Fall das wesentliche ist, oft ganz unvorhergesehene Abweichungen voneinander aufweisen können. In genau gleicher Weise läßt sich nachweisen, daß beim Dünnerhobeln eines Holzstückes die Werte beider Eigenschaften sich in dem zurückbleibenden Stück dauernd verändern. Diese Erscheinung spielt zwar auch bei der Herstellung des Klavierresonanzbodens eine gewisse Rolle; doch kann sie dadurch mit Leichtigkeit unwirksam gemacht werden, daß die einzelnen Stücke etwa in den Dicken, mit denen sie zur Verwendung kommen, untersucht und bei stärkerem Dünnerhobeln gegebenenfalls nochmals nachgemessen werden. Während also beim Klavierresonanzboden wegen seiner überall gleichmäßigen oder nur wenig verschiedenen Stärke ein Berechnen der Dickenabmessungen durchaus möglich ist, verbietet sich das beim Streichinstrument wegen der außerordentlich verschiedenen Holzstärkenverteilung von selbst. Im übrigen läßt sich auch historisch[1] nachweisen,

[1] Hansen, Zeitschrift für Instrumentenbau 42, Seite 518 (1922).

daß zur Zeit der großen italienischen Meister die Kenntnis der Elastizitätslehre und Akustik noch nicht weit genug fortgeschritten war, um ein solches Rechnen auf physikalischer Grundlage zu ermöglichen. Auch heute ist diese Möglichkeit noch keineswegs vorhanden und zwar einerseits eben wegen der verwickelten Formen der Streichinstrumente, sodann wegen der außerordentlichen Schwierigkeit der Berechnung von Resonanzproblemen überhaupt. Auch das, was wir im Klavierbau rechnen nennen, ist nicht ein Vorausberechnen der Klangfähigkeit eines Resonanzbodens auf Grund irgend einer Theorie, sondern das einfache Übertragen von Versuchsergebnissen an einem bestimmten Material auf eines anderer Eigenschaften mit Hilfe von auf physikalischen Voraussetzungen aufgebauten Näherungsmethoden. Alle Behauptungen, daß die italienischen Meister und insbesondere Stradivari bedeutende Mathematiker und Physiker gewesen seien, sind daher in das Reich der Fabel zu verweisen und könnnen nur von Personen ohne strenge wissenschaftliche Schulung überhaupt aufgestellt werden.

Es wird ja nun auch vielfach angenommen, daß die vollendete Klangfähigkeit der italienischen Streichinstrumente durch irgend ein geheimnisvolles Lackier- oder Imprägnierverfahren erreicht worden sei. Alle diese Ansichten vermögen jedoch nicht die von Fall zu Fall anderen Dickenmessungen der Instrumente zu erklären, die doch sicherlich nicht ohne Grund benutzt worden sind. Bei den Lacktheorien liegt übrigens ein leicht erkennbarer logischer Irrtum vor. Weil die so schön klingenden italienischen Meisterinstrumente meist zugleich auch wunderschön lackiert sind, wird aus diesem zeitlichen Zusammentreffen einfach ein ursächlicher Zusammenhang gemacht.

Auch die verschiedenen Abstimmungsverfahren haben durchaus kein Anrecht darauf, als Nachfolger der italienischen Meister angesehen zu werden. Der Eigenton hat mit der Resonanz nur insoweit etwas zu tun, als ein Körper dann am stärksten in Resonanz versetzt wird, wenn die erregende Schwingung dieselbe Frequenz hat wie die Eigenschwingung des zu erregenden Körpers. Wenn man nun die Platten der Geigen auch auf irgendwelche bestimmte Eigentöne abstimmt, so ändert sich der Eigenton beim Zusammensetzen doch wieder vollständig. Außerdem soll eine Geige ja nicht eine maximale Resonanz für diesen oder jenen bestimmten Eigenton, sondern eine möglichst gleichmäßige Resonanz für alle Töne aufweisen. In Wirklichkeit haben wir es hier mit sogenannten erzwungenen Schwingungen zu tun, für die ganz andere Betrachtungen gelten. Mit einer einfachen Abstimmung ist es hier nicht getan, soviel auch darüber geredet werden mag.

Man wird daher notgedrungen zu der Annahme geführt, daß die italienischen Meister ihre Geigen einfach nach Maßgabe der dabei erzielten Klangfähigkeit ausgearbeitet haben, dergestalt, daß zunächst eine im Holz zu starke Rohgeige hergestellt wurde. Diese wurde zunächst in unlackiertem Zustande durch Spielen ausprobiert und dann je nach ihrer so festgestellten Klangfähigkeit solange vorsichtig von außen bearbeitet, bis das erwünschte Klangergebnis erreicht war. Erst dann wurde sie lackiert. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch Hörversuche im Freien zur Feststellung der Tragfähigkeit der Tones unternommen wurden.

Es ist keineswegs verwunderlich, daß diese Kunst allmählich verloren gehen konnte. Zunächst, wer hatte ein Interesse daran, etwas darüber aufzuzeichnen? Es

handelt sich hier in der Hauptsache um persönliche Begabung und persönliches Können. Zudem sind solche Dinge nur schlecht in Worte zu fassen, und da wohl sicher jeder Fall eine andere Behandlung erfordert, ist das auch gerade deshalb besonders schwer auszudrücken. Einen Klang kann man nicht beschreiben. Sicherlich ist die Kunst des Herausarbeitens eines bestimmten Klanges nach dem Ohr bis zu einem gewissen Grade erlernbar, falls Anlagen vorhanden sind. So erklärt es sich, daß ganze Generationen und Familien guter Geigenbauer gelebt haben. Zum Beispiel waren drei Generationen der Amati ausgezeichnete Geigenbauer, und der Schüler des größten und letzten, des Nicolo Amati, war Stradivari, der größte aller, die je gelebt haben. Stradivari seinerseits hatte ebenfalls Schüler. Aber während er selber, Schüler von Nicolo Amati, in dessen Bahnen er zunächst wandelte, um später eigene Wege zu gehen, von ihm hatte lernen können, war das bei seinen eigenen Söhnen ihm gegenüber nicht nennenswert mehr der Fall. Einer hat gar nichts, der andere nur weniges geleistet. Offenbar hatte sich die Begabung des Vaters nicht auf seine Söhne vererbt. Hätte er ein Geheimnis gehabt, etwa ein einfaches Abstimmungsverfahren, dann ist nicht zu verstehen, warum seine eigenen Söhne, die seine Mitarbeiter waren und mit denen er in gutem Einvernehmen gelebt hat, nichts davon gewußt haben, ebensowenig aber auch, warum er es zum Beispiel seinem Schüler Carlo Bergonzi verraten hat. Dieser muß davon gewußt haben; denn es sind von ihm Schöpfungen vorhanden, die den besten des Stradivari nicht nachstehen.

Das ganze Geheimnis der italienischen Meister bestand also in ihrem persönlichen Können und ihrer persönlichen Begabung, wohl auch in einer großen Gewissenhaftigkeit, die besonders bei Stradivari hervortritt und die nicht gestattete, etwas minderwertiges aus der Hand zu geben.

Zum Schluß können wir also nur den Wunsch äußern, daß unsere heutigen Geigenbauer sich die Ergebnisse wissenschaftlicher Erkenntnis zu eigen machen, die in diesem Falle dahin geht, daß ein Weg, auf rein physikalischer Grundlage vollendete Streichinstrumente herzustellen, zu den Zeiten der italienischen Meister nicht bestanden hat und daher auch heute nicht erforderlich ist, anstatt sich, wie heute allgemein üblich, in dilettantischen Spielereien pseudowissenschaftlicher Natur zu verlieren. Das ist ganz unnötige Kraft- und Zeitverschwendung. Stradivari und seine großen Zeitgenossen haben ihre Instrumente ohne Physik und Mathematik geschaffen und durch ihr persönliches künstlerisches Können zur höchsten Vollendung gebracht. Ihre Erzeugnisse waren durchaus nicht gleichwertig, und das zeugt davon, daß sie manch harten Kampf mit der widerstrebenden Materie auszufechten gehabt haben werden. Wenn sie auch diese oder jene Spekulation angestellt und Konstruktionszeichnungen angefertigt haben, so war das doch immer nur Nebensache. Von Stradivari wissen wir ja, daß er bis in sein hohes Alter dauernd an seinen Modellen geändert hat. Er hat also dauernd Versuche angestellt, oder besser gesagt, herumprobiert, wie auch wir es heute immer noch zu machen gezwungen sind, wenn wir nicht rechnen können.

Ob wir also wieder einmal eine Geigenbaukunst erhalten werden ebenbürtig oder überlegen der alten italienischen, und diesmal hoffentlich in Deutschland, hängt in erster Linie davon ab, daß unsere Geigenbauer nicht, wie es heute, unterstützt von mancherlei Dilettanten, geschieht, allerhand phantastischen Ideen nachjagen, sondern

sich auf ihr Kunsthandwerk besinnen. Mit mathematischen oder physikalischen Spielereien ist hier gar nichts erreicht, umsomehr aber durch nüchtern und überlegt angestellte Versuche. Dann wird es auch gelingen, es Stradivari nachzutun, wenn die erforderliche persönliche Begabung vorhanden ist. Das Ziel muß erreichbar sein, zumal es dem Verfasser in einigen Fällen gelungen ist, mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen, in welcher Weise das Abarbeiten von außen vorgenommen worden ist. Ob es erforderlich sein wird, sich im Geigenbau in ähnlicher Weise wie in der Klavierindustrie physikalischer Methoden zu bedienen, ist eine Zukunftsfrage, die sich heute noch nicht übersehen läßt.

Schütz-Miszellen I

Von

Alfred Einstein, München

Im XV. Band der Gesamt-Ausgabe von Heinrich Schützens Werken hat Philipp Spitta als „Anhang" eine Canzonetta „Güldne Haare" für zwei Geigen und zwei Soprane zum Abdruck gebracht, die fragmentarisch — der Basso Continuo fehlt — in vier handschriftlichen Folioblättern auf der Landesbibliothek zu Cassel erhalten, und auf den beiden Instrumentalstimmen mit den Initialen H. S. bezeichnet ist.

Nun verhält es sich mit der Autorschaft Schützens bei diesem Stückchen ähnlich, wie mit der Motette „Der Engel sprach", die als Nr. XXVII in die „Geistliche Chormusik" von 1648 geraten ist, obwohl sie durchaus als Komposition Andrea Gabrielis („Angelus ad pastores") angesehen werden muß: Schütz hat der Musik Gabrielis einfach zur Übung deutschen Text untergelegt, das später vergessen, und so im besten Glauben das fremde Stück in seine Sammlung eingereiht[1]. Für uns bleibt es immer wertvoll und nachdenkenswürdig, daß Schütz das Stück je für sein Eigentum hat halten können.

Auch für „Güldne Haare" bleibt als Eigentum von Schütz nur die Übersetzung eines italienischen Originaltextes ins Deutsche übrig; darin hat Spitta recht, daß „das von Schütz komponierte Gedicht vielleicht einem italienischen direkt nachgebildet sei". Die Musik steht notengetreu in Claudio Monteverdis siebentem Madrigalbuch (1619); es ist ebenfalls eine Nummer XXVII und ist überschrieben: Canzonetta a due voci Concertata con duoi Violini Chitarone o Spinetta & avanti s' incomincia a Cantare si suona li presenti Ritornelli — diese Ritornelli sind mit Ritornello Primo, Secondo e Terzo bezeichnet und über gleichbleibendem Basso ostinato gearbeitet.

Das Stück wäre also aus der Gesamtausgabe von Schütz zu streichen. Aber mit der Übersetzung durch Schütz mag es seine Richtigkeit haben, und so seien Original- und deutscher Text nebeneinandergesetzt:

[1] Dieser Ansicht ist auch Rud. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs I, S. 471.

Chiome d'oro,	Güldne Haare,
Bel Tesoro,	gleich Aurore,
Tu mi leghi in mille nodi,	ihr verirret und verwirret
Se t'annodi	mein jungs Herze
Se ti snodi!	ohne Scherze!
Candidette	Rundes Stirnlein,
Perle elette,	weiß wie Helfnbein,
Se le rose che coprite	auf dir wohnet Venus Sohne
Discoprite,	und verwundet
Mi ferite.	mich zur Stunde.
Vive stelle	Klare Äuglein,
Che si belle	glänzend Sternlein,
E si vaghe risplendete,	euer Glanz tödtet mich ganz,
Se ridete	eure Strahlen
M' ancidete.	machn mir Qualen.
Pretiose	Corallnmündlein,
Amorose	schneeweiß Händlein,
Coralline labra amate	rosfarb Wangen, ihr habt gfangen
Se parlate	mich fürwahre
Mi beate.	ganz und gare.
O bel nodo	Wo nicht sendet
Per cui godo	Venus bhende
O soave uscir di vita	Hülf mir Armen mit Erbarmen,
O gradita	ach, ich sterbe
Mia ferita!	und verderbe!

Die Aufgabe war schwer, und man kann nicht sagen, daß Schütz, immer vorausgesetzt, daß er der Übersetzer war, sie glücklich gelöst hat. Die Übertragung ist nichts weniger als getreu oder auch nur korrekt, und hat durch die Künstlichkeit, auch die dritte Zeile der Strophe zum Reimpaar zu gestalten, nicht gewonnen.

Aber die enge Beziehung Schützens zu den großen italienischen Musikern seiner Zeit ist wieder einmal durch ein neues Beispiel dokumentiert, und wieder einmal ein Fingerzeig gegeben, daß seine Gestalt ohne den vollen Hintergrund Italiens genau und deutlich nicht zu sehen ist.

Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe

24.—26. September 1922

Von

Friedrich Ludwig, Göttingen

Die Musik des Mittelalters in größerem Umfange nicht bloß zu wissenschaftlichem, sondern auch zu künstlerischem neuem Leben wiederzuerwecken ist bisher nur selten versucht worden. Wohl lebt eine ihrer größten Schöpfungen, der Gregorianische Gesang, noch heute in der Praxis der katholischen Kirche; wohl reizte die wissenschaftliche Entdeckung dieser oder jener Phase ihrer vielbewegten Entwicklung oder Wandlungen in der Auffassung, wie jene Werke ursprünglich aufgeführt worden seien, hier und dort dazu, die Probe auf das Exempel zu machen und jene Kunst auch durch Wiederaufführungen von ihrer Kraft und ihrer Eigenart zeugen zu lassen. Aber es blieb bei vereinzelten, zusammenhangslosen, oft wissenschaftlich wenig fundierten oder wenig überzeugenden Versuchen; ja vielfach konnte das Programm, da manche zentrale Phasen der mittelalterlichen Kunst lange unbekannt blieben, zum Teil auch heute noch so gut wie völlig unbekannt sind, nur durch peripherische Erscheinungen gebildet werden, wie sie in der älteren Forschung, der z. B. der Kern der mittelalterlichen mehrstimmigen Kunst noch völlig verschlossen geblieben war, mehr durch zufällige Funde veranlaßt ans Licht getreten waren.

Demgegenüber stellt es eine ebenso wissenschaftlich wie künstlerisch hochbedeutsame Tat des Freiburger Professors der Musikwissenschaft Wilibald Gurlitt dar, am 24.—26. September 1922 in Karlsruhe im Rahmen von drei durch einen Vortrag über „Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Gothik“ [1] eingeleiteten Aufführungen mittelalterlicher einstimmiger liturgischer („Musica ecclesiastica“), mehrstimmiger geistlicher („Musica composita“ nach Grocheos Terminologie) und mannigfacher weltlicher Musik („Musica vulgaris“) zum erstenmal einen umfassenderen Überblick über Hauptströmungen der abendländischen Musik des Mittelalters geboten zu haben.

Unter den älteren Versuchen, durch Aufführungen mittelalterlicher Kunst auf einen empfänglichen Hörerkreis der Gegenwart auch künstlerisch unmittelbar zu wirken, stehen, wie natürlich, die französischen an erster Stelle.

Schon im 18. Jahrhundert hatte die französische Wissenschaft in den Schriften Lebeufs auf die Bedeutung der mittelalterlichen liturgischen und in denen La Bordes auf die der Trouvères-Musik nachdrücklich hingewiesen und das „genre troubadour“ in Sedaine-Grétrys Aucassin et Nicolette sich 1780 auch die Opernbühne erobert, wobei freilich weder hier noch in einem Teil der Musikbeilagen La Bordes historische Echtheit angestrebt ist. Wissenschaftlich weiter und tiefer griff zwar auch für die Musik des Mittelalters sowohl die deutsche wie die englische musikgeschichtliche Forschung der Aufklärungszeit in Martin Gerberts Benediktiner-Publikationen und in Burneys vielseitig angeregter und anregungsreicher General History of Music; aber Burneys Werk, der erste Versuch einer universaleren musikgeschichtlichen Quellenforschung größeren Stils, blieb eine vereinzelte Erscheinung, und durch Gerberts Theoretiker-Ausgabe wurde der Blick von der Praxis zu sehr, oft zu verhängnisvoller Einseitigkeit führend, auf die Theoretiker abgelenkt [2].

---

[1] Dessen Veröffentlichung in der Deutschen Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte (hrsg. v. P. Kluckhohn u. E. Rothacker) 1, 1923 bevorsteht.

[2] Noch Ambros, Gesch. 2 ^{3} 449 schrieb: „Etwas Bleibendes konnte der Welt eigentlich nur der traktatenschreibende Musikgelehrte ... hinterlassen ... Wir besitzen aus [dem Mittelalter] eigentlich gar keine musikalischen Kunstdenkmale, weil in der That keine existierten“.

Die Neuentdeckung der Bedeutung der literarischen und bildenden Kunst des Mittelalters in der Romantik ließ dann bald von neuem eine große Reihe zunächst von französischen historisch interessierten (wenn auch meist für die hier zu lösenden Fragen nicht eigentlich genügend vorgebildeten) Musikern sich mit der mittelalterlichen Musik, die oft in den Rahmen der Gesamtkunst jener Zeit gestellt wird, beschäftigen. Aus dem Kreis der Mitarbeiter an Fétis' Revue musicale seit 1827 und ihrer Nachfolgerinnen, an der Revue archéologique, an Didrons stattlichen Annales archéologiques seit 1844 und an Danjous Revue de la musique seit 1845 nenne ich außer Fétis (* 1784) und Danjou (* 1812) selbst: Perne (* 1772), Bottée de Toulmon (* 1797), Vincent (* 1797), Raillard (* 1804), Coussemaker (* 1805), Nisard (* 1812), Morelot (* 1820) und Clément (* 1822), dessen musikalische Ausgestaltung der „Fête de la Justice" am 3. November 1849, der feierlichen Eidesleistung der republikanischen hohen Beamtenschaft in der Sainte-Chapelle in Paris, veröffentlicht 1849 unter dem preziösen Titel: „Chants de la Sainte Chapelle"[1], als einer der Höhepunkte des Wiederauflebens mittelalterlicher Kunst auch in der Praxis gefeiert wurde.

Neue, bedeutende, bis heute grundlegende Arbeiten entstammten freilich nicht dem Pariser zwar sehr wortgewandt diskutierenden, aber an wirklich großen Leistungen armen Kreis dieser Männer; sondern einerseits sind sie die Frucht der emsigen, durch die seit 1840 erscheinenden liturgisch-musikalischen Veröffentlichungen Prosper Guérangers, des Abts des Benediktinerklosters Solesmes, eingeleiteten Studien zur Wiederherstellung und Wiedererweckung des Gregorianischen Gesangs in seiner mittelalterlichen Gestalt[2], die am fruchtbarsten zunächst von französischen Kirchenmusikern hauptsächlich außerhalb von Paris gepflegt wurden und seit den 1880er Jahren, wie bekannt, in breitestem Strome fließen; — andrerseits wurden dazu, trotz allen ihren Mängeln, durchaus die Arbeiten des im französischen Norden im Hauptberuf als Jurist wirkenden, somit ohne Berührung mit einem von ihm unmittelbar wissenschaftlich oder musikalisch angeregten Kreis lebenden de Coussemaker (besonders seit seiner Histoire de l'harmonie au moyen âge 1852), denen es vor allem zu danken ist, daß über die bisher fast allein betrachteten einstimmigen geistlichen und weltlichen Gesänge des Mittelalters (die man meist jedoch, wie auch Clément 1849, erst durch moderne Bearbeitungen „aufführungsmöglich" herrichten zu müssen glaubte) und über die Theoretiker hinaus der Blick frei wurde auf ein neues weites Gebiet der mittelalterlichen Musik, auf dem sie sich vielleicht am allereigenartigsten aussprach: die mehrstimmige Musik, deren „Monumente", wie sich jetzt erst zeigte, auch in den älteren Jahrhunderten durchaus nicht „mangeln" (wie Kiesewetter noch 1847 in seinem „Catalog", S. XVIII sagt), der aber von Urteilen aus wie „too contemptible for criticism" (Burney 2, 215), „o tempora! o mores!" (Kiesewetter, Schicksale 1841, Beil. S. 7) oder „un art faux dans toutes ses parties" (Fétis, Hist. 5, 281) nicht näher zu kommen ist.

Coussemakers eigenstes Forschungsgebiet blieb nach seinem Tod (1876) freilich lange verwaist. Auf französischer Seite nahm diese Studien (ungefähr gleichzeitig mit ihrer Neubelebung auch in England und besonders in Deutschland) erst ein Menschenalter später P. Aubry (1874—1910) in Paris wieder auf, nicht ohne auch der praktischen Wiederbelebung der mittelalterlichen Kunst (jedoch, wie es scheint, nicht allzu ernstlich) näher zu treten; sein trotz seinem frühen Tod höchst imposantes, speziell der mittelalterlichen Musik gewidmetes Lebenswerk bereicherte die

[1] „Tirés de manuscrits du 13. siècle, traduits et mis en parties avec accompagnement d'orgue", von Clément mehrstimmig gesetzt und mit Orgelbegleitung versehen; man vergleiche die noch heute lesenswerte, scharfe, aber nur zu berechtigte Kritik Nisards im Correspondant vom 25. August 1850, die er auch gegen Cléments Replik mit Recht ebendort am 10. Dezember 1850 aufrecht erhält.

[2] Über die interessante Geschichte dieser Studien vgl. A. Gatard, La musique grég. [1913], 99 ff.; A. Gastoué, Le grad. et l'antiph. rom. 1913, 207 ff.; N. Rousseau, L'école grég. de Solesmes 1833—1910, 1910.

Kenntnis besonders der praktischen Musik des Mittelalters auf das Wertvollste, wenn im Einzelnen auch oft manches gegen Methode und Resultate einzuwenden ist.

Nur in weitem Abstand von ihm, wenigstens soweit es die Forschung über die nicht-liturgische Musik des Mittelalters angeht, ist endlich A. Gastoué zu nennen, dem aber andrerseits das große Verdienst zukommt, vor Gurlitt am tatkräftigsten für die künstlerische Neubelebung dieser Kunst eingetreten zu sein. Das Gastoué zu verdankende mittelalterliche Konzert auf dem Pariser Kongreß von 1914[1], wiederum in dem die Wirkung mittelalterlicher bildender Kunst am stärksten mitschwingen lassenden Raum der Sainte-Chapelle, machte französische mittelalterliche Kunst, wenn sie hier auch, wie es scheint, nicht gerade einwandfrei dargeboten wurde, weitesten Kreisen bekannt; ein anscheinend ähnliches Konzert der Amis des Cathédrales im Konservatoriumssaal Ende März 1918[2] suchte für Paris die Tradition weiterzuspinnen.

England förderte die mittelalterlichen Studien in diesem letzten Menschenalter durch mehrere, teilweise gewichtige Denkmäler-Publikationen (von Briggs, Wooldridge, Frere und den Stainers) und durch die erste (und bis jetzt einzige) ausführlichere zusammenfassende (freilich keineswegs gleichmäßig den Stoff geistig durchdringende) Darstellung der mittelalterlichen mehrstimmigen Musik in Wooldridges ersten beiden Bänden der Oxford History of Music (1901 und 1905), deren originellste Kapitel (über die Kunst des 12./13. und des 14. Jahrhunderts) freilich unmittelbar den Anregungen durch die neuere deutsche Forschung zu verdanken waren. Versuche praktischer Wiederbelebung sind von englischer Seite nicht bekannt geworden.

Auf den Anteil endlich, den Deutschland — spät, aber in umfassendster Weise — an der Aufhellung dieser Kunstepoche nahm, braucht an dieser Stelle nicht näher eingegangen zu werden. Er erstreckt sich, wie bekannt, nicht nur auf die reine Forschung, sondern ebenso auch auf den ganzen, die Ausführung dieser Werke berührenden Fragenkomplex, wobei freilich bisher keineswegs über alle diese in der besonders von Riemann und Schering angeregten Diskussion aufgeworfenen Fragen ein consensus omnium bereits erzielt ist; doch spielten Wiederaufführungsversuche in größerem Rahmen meines Wissens sich bisher nur in engerem Kreise ab.

---

[1] Wenn ich auch darüber nur nach mündlichen Mitteilungen und den Berichten über den Verlauf des Kongresses (ziemlich ausführlich z. B. von G. Berruyer in der Trib. de St.-Gervais 20, 1914, S. 173—175, der „cette magnifique séance“ als „le ‚clou‘ du congrès“ preist) sprechen kann, so erscheint es mir doch nicht zweifelhaft, daß diese Aufführung ihrem Wert nach hinter der Karlsruher weit zurücksteht. — Das Programm war zwar sehr umfangreich; es weist nicht weniger als neunzehn französische Werke auf, von denen zu einem guten Teil jedoch nur Fragmente aufgeführt zu sein scheinen, eingeteilt in 1. liturgische Stücke, 2. Ars antiqua und die Trouvères und 3. Ars nova (sechs Stücke lediglich aus dem Séder Apt.). Trotzdem sind für die französische Kunst so wichtige Gattungen wie Leonins und Perotins Magnus Liber Organi, die Motette des 13. Jahrhunderts (wenigstens als vokale Motette) und die Kunst Gu. de Machauts gar nicht vertreten. Perotin erscheint nur mit (wohl einem Fragment aus) dem dreistimmigen Alleluya Posui, von dem indes Berruyer sagt, daß „la difficulté d'exécution par les voix et aussi l'ignorance où nous sommes, à ce sujet, dans l'interprétation de cet organum et de quelques autres avaient conduit M. Gastoué à en confier l'exécution aux instruments“, mit dem naiven Hinzufügen: „les œuvres n'y perdaient ni en exactitude historique (!) ni en saveur musicale“. Aus dem Motettenrepertoir des 13. Jahrhunderts stammte anscheinend nur die instrumentale Einleitung des Ganzen, deren Quelle Berruyer leider nicht angibt; bin ich recht berichtet, war es die „O Maria maris stella“-Doppelmotette aus dem Bamberger Codex in rein instrumentaler Ausführung. — Wurden die Apter Werke, von denen bisher nur kleine Fragmente von Gastoué selbst herausgegeben sind (Rev. du ch. grég. 10 u. 11, 1902; Riv. mus. it. 11, 1904, 265 ff.; Encycl. de la mus., Hist. 1, 1913, 577 f.; darunter aus dem Pariser Programm: S. 274 bzw. 578 der Anfang des Et in terra von „G. [D]ufay“ [der Codex, von dem eine vollständige Kopie in meinem Besitz ist, schreibt deutlich: Susoy], S. 278 bzw. 578 der Anfang des völlig falsch übertragenen Kyrie humano generi und S. 280 eine ebenfalls völlig entstellte Stelle aus Tapissiers Sanctus), in Paris so vorgetragen, wie sie hier abgedruckt sind, so kam mehrfach sogar ein völlig willkürliches Tonbild zur Wiedergabe (vgl. auch unten S. 441, Anm. 1).

[2] Vgl. Gastoué, Les Primitifs de la Mus. Franç. [1922], S. 34 u. 67.

Wilibald Gurlitt fand die ausführenden Kräfte für sein umfassendes Karlsruher Programm in Mitgliedern seines musikwissenschaftlichen Seminars, die vokaliter die Gregorianischen Melodien (mit P. Böckeler als Leiter und Solisten) und die Chorpartien des Oster-Organums (in dem neben P. Böckeler drei weitere Solisten mitwirkten) und instrumentaliter (auf zwei von Dr. Walcker verfertigten Blockflöten, meist von einer Querflöte noch unterstützt, einer oder zwei Bratschen und einer Gambe) die rein instrumentalen Werke und die instrumentalen Begleitungen des dritten Tages ausführten, an ihrer Spitze Dr. Josef Müller-Blattau (jetzt Privatdozent in Königsberg), dem Sänger der Vokalstimme in den Chansons Dufays und Binchois', des (unbegleitet vorgetragenen) Palästinalieds Walthers, der Duplum-Stimme des Organums und der tieferen Vokalstimme in Landinis Ballade, weiter P. Gregor Böckeler aus Maria-Laach, einem ausgezeichneten Kenner auch der wissenschaftlichen Probleme des Gregorianischen Chorals, der die Choralgesänge einstudierte, in den chorischen Abschnitten führte und selbst die Solopartien in ihnen sang, endlich in einem kleinen Karlsruher Chor unter Leitung von Dr. Curjel, der sich mit gutem Gelingen der schwierigen Aufgabe unterzog, die beiden Tripelmotetten des 13. Jahrhunderts, Machauts Kyrie, zwei Marianische Antiphonen Dufays und „Der Wald hat sich entlaubet" aus dem Lochammerschen Liederbuch rein vokal vorzutragen, und drei Karlsruher Kunstfreunden, die den Balladen-„Cantus" und das Triplum der beiden Notre Dame-Motetten (mit einer Frauenstimme und einem Tenor unisono besetzt) sangen. Den äußeren, auch das Auge in die Welt des Mittelalters bannenden Rahmen boten die Altdeutschen Säle der Badischen Kunsthalle, deren Leiter Dr. W. F. Storck (vgl. sein Vorwort des Programmhefts) die Aufführung in Karlsruhe anregte; die Vortragenden (im letzten Saal) blieben den Hörern unsichtbar. Das Programmheft nannte nur die Namen Gurlitts und Curjels. Zwischen die musikalischen Darbietungen waren sehr wirksam kurze Rezitationen aus der mittellateinischen und mittelhochdeutschen Literatur in modernen Übersetzungen eingeschoben, die gleichzeitig ein zu rasches Aufeinanderfolgen der, wie natürlich, vielfach fremdartig wirkenden musikalischen Eindrücke verhinderten: aus der frühmittelhochdeutschen Genesis, Adams von St. Victor Pfingstsequenz Qui procedis und die mittelhochdeutsche Mariensequenz aus Muri am ersten, die Legende von St. Georgs Einkehr, der Osterhymnus Plaudite celi, eine kurze Predigt von Seuse und das (Jacopone zugeschriebene) Stabat mater am zweiten und Walthers „Ich saß auf einem Steine", des Kürenbergers „Ich zog mir einen Falken" und eine „Tanzweise" Ulrichs von Lichtenstein am dritten Tag. Die Dauer jedes Programms betrug etwa eine Stunde.

Als Beispiele der „Musica ecclesiastica", die einstimmig unbegleitet im „oratorischen" Rhythmus in den melodischen Fassungen der vatikanischen Ausgabe des Graduals und des Antiphonars zum Vortrag kamen, waren drei Meßgesänge und die beiden, liturgisch in der Complet beheimateten Marianischen Antiphonen (Salve regina und Alma redemptoris), die in der mehrstimmigen Vertonung Dufays am nächsten Tage wiederkehrten, gewählt. Die (musikalisch einfachere) antiphonale Gattung der Messe vertrat der Introitus Respice Domine, der „quasi voce preconia" (wie „Oddo", Gerbert, Scr. 1, 276, treffend von den Introitus sagt) das ganze Programm einleitende Eingang der Messe des dreizehnten Sonntags nach Pfingsten[1]; die reichste „Gregorianische" Kunst zeigten zwei der schönsten responsorialen Melodien des Meßrepertoirs, das herrliche alte Gründonnerstags-Graduale Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem und das zu den jüngeren Bestandteilen des Graduals zählende, erst dem 11. Jahrhundert entstammende Pfingst-Alleluja Veni sancte Spiritus.

Das Programm des ersten Tages, die vortrefflich gelungene Darbietung von fünf Meister-

[1] Seine authentische Tetrardus-Melodie, wenn sie auch, wie sein Platz in der Liturgie verlangt, musikalisch schlichter bleibt und in der Melismatik nicht über quinariae hinausgeht, ist durch eine besonders schön beschwingte Linienführung ausgezeichnet; musikalisch sehr reizvoll in ihr ist auch der Wechsel der dominantischen Wirkung der Quint d im Anfang des Introitus, im Versus und im Gloria mit der der Quart c im größeren Teil des Introitus.

werken dieser rein einstimmigen Kunst, erzielte — trotz den eigentümlichen Schwierigkeiten, die auch die Aufnahme dieser Kunst dem modernen Hörer bieten muß — wohl den unmittelbarsten Eindruck, sowohl weil der klare lineare Aufbau dieser Werke ohne jede fremdartige Nebenwirkung sich auswirken kann und damit gerade in der heutigen Zeit besonders stark anzuziehen fähig ist, wie auch weil vielen Hörern in einem großenteils katholischen Hörerkreis (namentlich in Süddeutschland, wo die vorbildliche Pflege des Gregorianischen Gesanges durch die Benediktiner von Beuron weithin wirkt) der Zugang zu dieser Kunst durch ihr Weiterleben in der katholischen kirchlichen Praxis auch der Gegenwart bereits erschlossen ist.

Ein größeres Maß an Fähigkeit, sich in eine zunächst zweifellos höchst fremdartig anmutende Kunst einzufühlen, verlangte die Auswahl an „Musica composita", wie Gurlitt im Anschluß an die Terminologie Grocheos (SJMG 1, 85 und 99) die die altehrwürdigen Melodien der „Musica ecclesiastica" zur Grundlage neuer mehrstimmiger „Kompositionen" nehmende mehrstimmige geistliche Kunst des Mittelalters nennen möchte. Sie umfaßte ein (ungedrucktes) Oster-Organum des Pariser Notre Dame-Repertoirs, das die gottesdienstliche mehrstimmige Kunst der zweiten Hälfte des 12. und des beginnenden 13. Jahrhunderts (wie ich glaube, einer der größten Zeiten mittelalterlicher mehrstimmiger Musik) charakterisiert, die (vielleicht in Deutschland entstandene, bisher nur inkorrekt edierte) Tripelmotette Brumans est mors als sehr gutes Beispiel für die ernste Kunst des späteren 13. Jahrhunderts, das (bisher nur unvollständig herausgegebene) vierstimmige Kyrie der oft gepriesenen Messe Gu. de Machauts († 1377), des sowohl von seinen Zeitgenossen, wie von der folgenden Künstlergeneration am höchsten bewunderten Meisters des 14. Jahrhunderts, und endlich ein dreistimmiges Alma redemptoris und ein vierstimmiges Salve regina Dufays († 1474) aus den Trienter Codices (DTÖ 27, 1, S. 19 und 7, S. 178), zwei in Karlsruhe mit Recht völlig vokal ausgeführte Motetten einer wahrhaften „ars nova", die das 15. Jahrhundert schuf.

Mit Recht war, da der Hauptzweck der Veranstaltung nicht ein rein didaktischer, sondern ein künstlerischer sein sollte, von Beispielen aus der ältesten Entwicklung der Mehrstimmigkeit Abstand genommen und der Anfang gleich mit einem Meisterwerk gemacht, dem zweistimmigen Alleluya Pascha nostrum immolatus est Christus mit den eingefügten dreistimmigen Motetten Gaudeat und Radix, also dem Alleluya in seiner letzten (dritten) Gestalt, die ihm Perotinus Magnus oder einer seiner unmittelbaren Nachfolger gab.

Ursprünglich wesentlich „organal" von Leonin im Rahmen des zweistimmigen „Magnus Liber Organi" der Pariser Kathedrale komponiert, erhielt es durch Perotin (außer anderen kleineren Änderungen) vor allem zu den Tenor-Abschnitten nostrum und (immo)latus die beiden rhythmisch straff „diskantierenden", scharf von ihrer Umgebung sich abhebenden, in sich abgeschlossenen „Clausule" (von denen latus aus einer im übrigen selbständigen dreistimmigen, wahrscheinlich Perotinischen Komposition dieses Alleluya stammt), die dann bald durch Anpassung zweier fast rein syllabisch deklamierender Texte an die Duplum-Stimme von nostrum bzw. beide Oberstimmen des dreistimmigen latus und Bereicherung der Komposition von nostrum durch ein analoges, Note gegen Note mit dem Duplum den gleichen Motettentext singendes Triplum zu dreistimmigen Motetten wurden: Gaudeat devotio fidelium (... vite pandit hostium, dum mortis supplitium pie tolerat, ... qui nil commiserat) zum Tenorabschnitt nostrum und Radix venie, vena gratie zum Tenorabschnitt latus. Wollte man ein erschöpfendes Bild der Geschichte dieser Komposition geben, müßte man nacheinander ausführen lassen: 1. das Organum Leonins, 2. das dreistimmige Alleluya Pascha, wenigstens den Abschnitt latus, 3. die Umarbeitung des Leoninischen Organums durch Perotin (mit nostrum und latus als Text beider Stimmen der „Clausule"), 4. die in Karlsruhe vorgetragene Fassung mit Einfügung der beiden Motetten (wobei die Umwandlung der Clausule in Motetten und die Triplumstimme von Gaudeat von einem dritten Meister stammen kann) und 5. die (jetzt auch chorisch zu singenden) Motetten losgelöst aus dem Rahmen des Organums, wobei die Triplum-Stimmen wieder fortfallen können,

der Tenor instrumental gespielt werden kann und die zweite Motette auch zweistimmig mit dem (prosodisch oft mangelhaften) Text Ave Maria, fons leticie und als dreistimmige Doppelmotette mit dem Motetustext Ave und dem Triplumtext Radix erscheint.

Das Ganze zeigt ein höchst anziehendes Bild echt mittelalterlichen Gemeinschaftssinnes, eines unermüdlichen gemeinsamen Arbeitens im Dienst des heiligen Werkes, eines liebevollen Weiterschaffens an der gemeinsamen Aufgabe ohne radikalen Bruch mit dem Alten trotz dem Ausgehen von immer neuen künstlerischen Voraussetzungen aus und doch — wie die Karlsruher Aufführung, in der ein derartiges Werk überhaupt zum ersten Male wieder zu Gehör kam, durchaus bewies —, obwohl mindestens Leonins und Perotins Künstlerindividualitäten deutlich zu unterscheiden sind, das Bild eines harmonischen Zusammenfließens von Altem und Neuem, der ganz überschwenglich, jugendlich maßlos, zu ganz ruhigem, oft fast bewegungslosem Tenor sich ergießenden und überstürzenden, auf das Krasseste auf die Kontrastierung von Duplum und Tenor gestellten Duplummelodien Leonins und der weichen, in ebenmäßigem Rhythmus dahinschwebenden, oft volkstümlich anmutenden (nicht ohne Grund so gern von der weltlichen französischen Kunst aufgenommenen) Eingebungen Perotins, in denen die liturgische Tenorweise sich mit in den Bann der neuen (klassisch wirkenden) Rhythmik ziehen läßt und so diese „Clausule" zu musikalischen Höhepunkten in „geschlossener" Form inmitten der ungestümen Bewegung des Ganzen werden (ähnlich wie später mehrfacher Wechsel von Rezitativ und Arie das formal so vollendete Kunstwerk der Kantate bildet)[1].

Die (rein vokale) Besetzung der Karlsruher Aufführung war der alten Vortragsart möglichst angenähert: das Duplum sang ganz ein Solist, der bei den Motetten ohne Weiteres die liturgische Silbe abbrach, um in den Motettentext überzugehen, und nach Abschluß der Motette wieder in die vom Tenor gesungene Silbe einstimmte, das Triplum unison eine Männer- und eine Frauenstimme (letztere als Ersatz für die falsettierende Männer- oder Knabenstimme des Originals); der Tenor war (entsprechend den liturgischen Vorschriften) in den mehrstimmig komponierten Abschnitten ebenfalls solistisch vorzutragen (mit Rücksicht auf die vielen langgehaltenen Töne wurde er in Karlsruhe mit mehreren Stimmen besetzt); die nicht in die Organum-Komposition einbezogenen Abschlüsse (die Wiederholung des Alleluya, der Jubilus und das Schlußwort des Versus) erklangen im originalen Rhythmus des Gregorianischen Gesanges vom vollen Chor einstimmig.

Ein ganz andersartiges Werk als dieses breit horizontal angelegte Organum mit seinem durchsichtig klaren Bau folgte in der Brumans-Tripelmotette (wahrscheinlich aus der Mitte des 13. Jahrhunderts), in der drei wesentlich syllabisch im gleichen Rhythmus (, dem

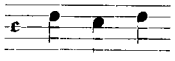
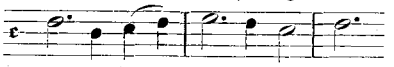
---

[1] Da bisher aus der gedruckten Literatur noch keine Anschauung dieser Kunst zu gewinnen ist, folgt im Anhang A der Abdruck des Versuchs einer Übertragung des Alleluya Pascha. Ein Bild der originalen Aufzeichnungsart dieser Werke geben bisher nur einige Faksimiles anderer Organa in H. E. Wooldridges Oxf. Hist. of Music 1, 1901 (mit sehr verbesserungsbedürftigen Übertragungen; vgl. z. B. W.'s völlig verfehlte Übertragung des Anfangs des Perotinischen Quadruplums Viderunt mit der richtigen in J. Müller-Blattaus Grundzüge e. Gesch. d. Fuge, 1923, Beisp. I) und in P. Aubrys Iter Hisp. (1908, S. 9 und SIMG 8, 345) und Cent Motets 3, 1908, Tf. 1 (ohne Übertragung) und der Abdruck der Original-Notation von Perotins dreistimmigem Alleluya Posui in Coussemakers L'art harm. 1865, Beisp. 1—2 (letzteres in Mensural-, die übrigen in Quadrat-Notation aufgezeichnet). Die Übertragung der Duplumstimme der „organalen" Abschnitte der bisher nur in Quadrat-Notation nachweisbaren zweistimmigen Organa, die rhythmisch durchaus etwas freier vorgetragen werden können, läßt sich vorläufig mit Sicherheit noch nicht geben; die nach ihrer Bedeutung in den „organalen" Partien noch so gut wie ganz unerforschte Ligatur- und Konjunkturschreibung des Originals ist durch Bogensetzung angedeutet. Die längeren Tenor-Noten sind mit breves übertragen. Die zahlreichen, in der Form den Pausenstrichen gleichen Striche des Originals, die nur gliedern sollen, konnten in der Übertragung unberücksichtigt bleiben; auch manche Pausen, die in der Übertragung noch belassen wurden, sind nur als Zäsuren oder Atempausen aufzufassen. Maximae, die nur als Dehnungen kleinerer Werte gemeint sind, erschien mir am besten im modernen Schriftbild als Normalwert mit Fermate zu übertragen.

„3. Modus") vorgetragene Rüge- und Klagetexte (unter denen der Tenortext freilich nur aus der fünfmaligen Wiederholung des gleichen Vierzeilers mit der ersten Zeile als Abschluß besteht) — Homo luge, fuge, fuge mortalia im Triplum, Homo miserabilis, tu nunquam es stabilis im Motetus und Brumas e mors, Brumas e mors, Brumas is tod, o we der not im Tenor — gleichzeitig erklingen, alle drei in wuchtiger, knapper, oft gleichsam atemloser Deklamation, die unmittelbar in ihren Bann zwingt und für den Gesamteindruck ebenso die Monotonie wie die „Archaistik" der Zusammenklänge und Zusammenklangsfolgen zurücktreten läßt, alle drei mit dem gemeinsamen „Brumans est mors" schließend. Die starke unmittelbare Wirkung des Werks war bereits in einer Freiburger Aufführung gelegentlich der Dante-Feier im Juni 1921 erprobt; wie dort wurde es auch hier (nach einer kurzen Rezitation) sogleich wiederholt, um dem Hörer das Sichhineinfinden in diese zunächst schwierig aufzunehmende Tonwelt zu erleichtern[1].

Vertritt dieses Werk (besonders in der in Bamberg überlieferten Form als Doppelmotette mit instrumentalem Tenor) die lateinische Motettenkunst des 13. Jahrhunderts in sehr typischer Weise, so scheint Machauts Kyrie in der mehrstimmigen Meßkomposition des 14. Jahrhunderts eine singuläre Stellung einzunehmen. Bekanntlich ist Machauts Messe (die, unbekannt auf Grund welcher Quelle, schon seit dem 18. Jahrhundert als Krönungsmesse zur Krönung Karls V. 1364 angesehen wurde) eines der allerältesten, vielleicht das älteste Beispiel[2] eines mehrstimmig komponierten vollständigen Zyklus der Ordinarium Missae-Gesänge, jedenfalls das älteste in der Klangpracht der Vierstimmigkeit, die einst schon Perotin gewagt hatte, die dann aber lange nahezu verschwunden war und jetzt zuerst wieder in Machauts Werken häufiger aufgeboten wird (vgl. SJMG 4, 30 und 37). Die textreichen Teile (Gloria und Credo) werden dabei conductusartig in allen Stimmen frei geschaffen, während im Kyrie, Sanctus und Agnus der Tenor ein liturgischer Cantus firmus ist. In jenem singt er die vielgesungene Cunctipotens-Melodie[3], in diesem eine Melodie, die P. Wagners Kyriale (Graz 1904, 24) als zweite Melodie der Festa duplicia aufnimmt, während sie Dom Pothiers Liber Gradualis (Nr. 14) und die Ed. Vat. (Nr. 17) als Melodie für die Advents- und Fastenzeit bringen.

Machaut folgt im Kyrie stilistisch dem Motettenbau. Als klangliches Fundament des Ganzen verbindet sich mit dem Tenor, dessen Modus von Satz zu Satz sich rhythmisch steigert, ein meist tiefer liegender begleitender Contratenor; darüber ziehen Motetus und Triplum[4] bewegter, aber

[1] Die Bedeutung von „Brumans" oder „Brumas" ist noch unerklärt; das Programmheft übersetzt: „Unerbittlich ist der Tod". Aubrys Ausgabe (Cent Motets 2, S. 74) gibt die Fassung des Werks in Bamberg Ed. IV 6, Nr. 37 getreu wieder, ohne an den vielen falschen Zusammenklängen, die sich hier im zweiten Teil finden, Anstoß zu nehmen. Wie seine gute (ungedruckte, Aubry unbekannte) Überlieferung in Darmstadt 3317 zeigt, weist das Triplum in Bamberg nach Takt 20 eine Lücke von zwei Takten auf, die dann am Schluß irrig durch die Wiederholung der beiden Schlußtakte ausgefüllt wird; statt  ist  zu lesen

und Takt 40 und 41 zu streichen. Ferner gibt Bamberg dem Tenor statt des vollen oben angeführten Textes (der Anfang ist aus Darmstadt im Programmheft faksimiliert) nur die Bezeichnung „Brumans est mors". Über die für die Motettengeschichte wichtigen Wimpfener Fragmente in Darmstadt 3317, 3471 und 3472 vgl. meine demnächst erscheinende Abhandlung „Die Quellen der Motette ältesten Stils". In Karlsruhe kam die Fassung der Darmstädter Handschrift zum Vortrag.

[2] Ob die „Messe von Tournai", die nicht, wie man annahm, verschollen ist, sondern nach wie vor in der Kapitelbibliothek von Tournai aufbewahrt wird (vgl. die eben genannte Abhandlung), deren Credo im Messenkodex der Kapitelbibliothek von Apt und deren Ite missa-Motette in dem erst kürzlich bekannt gewordenen, für das 14. Jahrhundert (z. B. für Ph. de Vitrys Schaffen) höchst wichtigen Messen- und Motettenkodex der Kapitelbibliothek von Ivrea (vgl. G. Borghezio im Archivum Romanicum 5, 1921 und im Boll. stor. bibliogr. subalpino 24, 1921) wiederkehrt, älter als Machauts Messe ist, muß vorläufig offen bleiben.

[3] Es handelt sich hier keineswegs um „Variationen eines (weltlichen?) Liedes im Baß", wie Schering, Die niederländische Orgelmesse 1912, 37, annimmt.

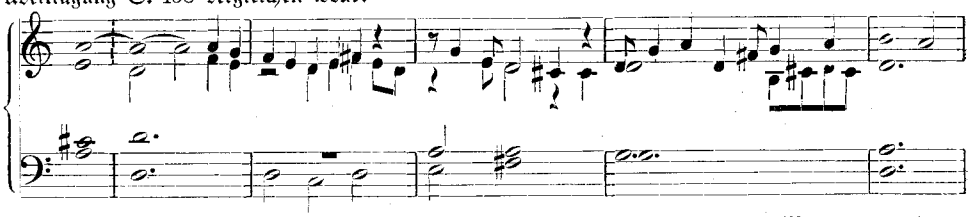
[4] Daß das Triplum, dessen Melodie sich oft in Oktaven zu den tieferen Tönen des Tenor lenkt,

bei allem Virtuosischen ein gewisses Ebenmaß (das Machauts Nachfolger bald nicht mehr innehalten) nicht überschreitend, oft zum Hoquetieren im komplementären Rhythmus sich steigernd, ihre Bahn. Stets wiederholt sich (wie es für die Motette des 14. Jahrhunderts durchweg typisch ist) die gleiche Rhythmik größerer Perioden (oft bis in die kleinsten Einzelheiten genau), die sich über je fünf Takte (Doppeltakt 3—7 und 9—13) im 1. Kyrie, über je sieben in den drei Perioden des Christe und über je vierzehn in dem am breitesten angelegten letzten Kyrie erstrecken. Die feine Bewegungsdifferenzierung der einzelnen Stimmen, die engere melodische und rhythmische Fühlung beider Stimmpaare untereinander, die zarte Linienführung besonders der ebenso oft in Parallel- wie in Gegenbewegung zum Tenor laufenden Triplums, die gegenüber des starreren Rhythmik und der starreren Harmonik des 13. Jahrhunderts wesentlich gelockerte Rhythmik und mannigfaltigere und reichere Harmonik lassen das Kyrie zu bedeutender Wirkung gelangen[12].

---

den Tenor damit bewußt „koloriert", wie R. Ficker, Stud. z. Musikw. 7, 1920, 23 annimmt, scheint mir nicht zuzutreffen; mir scheint sich diese Triplumführung, ohne stilistisch eine solche „Kolorierung" zu beabsichtigen (deren Nachweis durch Ficker im übrigen mir unbestreitbar und sehr verdienstvoll erscheint), ungezwungen aus Machauts Technik des vierstimmigen Satzes zu ergeben.

[1] In Karlsruhe kam das 1. Kyrie und das Christe, hrsg. von J. Wolf, Gesch. d. Mens.-Not. von 1250—1460, 1904, Teil 2 u. 3, Nr. 17, und das letzte Kyrie, das bei Wolf wegen seiner mangelhaften Überlieferung in dem von ihm dafür allein benutzten Codex Paris B. N. frç. 22546 fehlt, zur Aufführung; letzteres folgt hier im Anhang B S. 457 auf Grund der Überlieferung in Paris B. N. frç. 1584, der Machaut-Handschrift des Marquis de Vogüé in Paris und der Emendation von 22546. Das 2. Kyrie (liturgisch als 7. und 8. Teil zu singen) konnte (ebenso wie die je dreimalige Wiederholung des 1. und des Christe) mit Recht im Konzertvortrag fehlen, da es musikalisch nur eine Vorstufe zum letzten (liturgisch dem 9. Teil) ist. Auch das Pariser Programm von 1918 zierten einige Teile aus der Messe Machauts, unter ihnen auch das letzte Kyrie; in welcher, infolge von elementaren Übertragungsfehlern, völlig entstellten Form es dort zur Aufführung kam, zeigt folgende Stelle, die A. Gastoué, Les Primitifs de la Mus. Franç. [1922] 66 zitiert, um ihre „sonorité exquise" zu bewundern (der Druckfehler im vierten Takt steht so bei Gastoué), und die man mit Takt 10 ff. der Übertragung S. 458 vergleichen wolle:



[2] Wie oben bemerkt, nimmt Machauts Messe eine singuläre Stellung in der Musik des 14. Jahrhunderts ein. Zur Ausprägung eines spezifischen Messenstils, wie er ebenso in der Notre Dame-Kunst des 12./13., wie dann zunächst wieder in der englischen und niederländischen Messe des 15. Jahrhunderts entgegentritt, kam Machaut nicht, wie diese Messe auch die einzige ist, die er schuf; er folgt, wie bemerkt, teils dem (stilistisch primitiven) Conductus-, teils dem (isorhythmischen) Motettenstil. Auch seine französischen Nachfolger, die ihn lange als „flour des flours de toute melodie" bewunderten, kamen, so stattlich auch die Zahl ihrer bisher fast ganz unbeachtet gebliebenen Messensätze ist, noch nicht zu einem eigentlichen Messenstil; noch weniger die Italiener, auf die Machauts Kunst ebenfalls sehr stark einwirkte. Die Wirkung eines äußeren Grundes dafür wie die Zurückdrängung der mehrstimmigen Kirchenmusik durch die Bulle Johanns XXII. von 1324/25 kann freilich nicht von langer Dauer gewesen sein, da in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gerade in Avignon die mehrstimmige Messe in den modernsten und unkirchlichsten Formen eifrig gepflegt wurde. Vielleicht liegt ein innerer Grund dafür darin, daß in der Pause, die infolge dieser Bulle tatsächlich im Schaffen mehrstimmiger liturgischer Musik eintrat, die weltliche Kunst (besonders eben durch Machaut) sich so überaus reich entwickelt hatte, daß, als nun auch die mehrstimmige Messe wieder gepflegt werden konnte, die jüngere Generation auch für sie sich lange aus der Formenwelt der weltlichen Kunst nicht freimachen konnte. Jedenfalls finden wir in diesen vielen, aus französischer Provenienz vor allem in Apt und im Codex Ivrea, für den wohl das Gleiche gilt, und aus italienischer besonders in Paris B. N. it. 568, den Paduaner Fragmenten 1475 und 684, Modena lat. 568 und Venedig it. 9, 145

Endlich in die letzte, seit länger bekannte Epoche der geistlichen Musik des Mittelalters, zu der schon Ambros, wie manches feine Wort von ihm verrät, einen ersten Zugang fand, wenn auch über sie gerade erst die jüngste Zeit (z. B. in R. Fickers und A. Orels die letzte Ausgabe von Werken dieser Epoche in den DTÖ 27, 1, 1920 erläuternden Abhandlungen in den Studien z. Musikwiss. 7, 1920) überraschende wertvollste neue Erkenntnisse ans Licht brachte, führten die beiden letzten (mit Recht ebenfalls ganz vokal[1] vorgetragenen) Werke des zweiten Abends, Dufays zartes dreistimmiges, mit einem langen Solo des Chorsoprans beginnendes, am Schluß drei- und vierstimmig homophon verschwebendes Alma redemptoris und sein vierstimmiges grandioses, mit feierlichster Wirkung den Abend abschließendes Salve regina.

Verläuft die mittelalterliche Entwicklung der geistlichen Musik im ganzen Abendland in durchaus einheitlichen Bahnen — die großen Künstlerpersönlichkeiten wirken sich in ihr alle sehr rasch weit über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaus aus; die reifen Formen werden sehr rasch in größerem oder geringerem Umfang international gepflegt —, so bietet die weltliche Musik des Mittelalters, aus der das dritte Programm eine Auswahl zu geben hatte, ein ganz anders farbenreiches Bild. Nicht nur die „vulgären" Textsprachen der Vokalwerke (altfranzösisch, italienisch, deutsch und spätmittelalterlich-französisch) geben dem altfranzösischen „Motet", der italienischen „Ballata", dem deutschen „Lied", der spätfranzösischen „Chanson" ihr nationales Gepräge; mit gleicher Stärke klingt aus der Musik selbst die Seele hier des einen, dort des anderen Volks. Und neben die Vokalmusik, die im Karlsruher Programm bisher allein das Feld beherrschte (wenn sie im Gesamtumfang der mittelalterlichen geistlichen Kunst auch durchaus nicht fehlte), tritt hier die Instrumentalmusik, sowohl als reine Instrumentalmusik, wie als selbständige instrumentale Begleitung. Auch hier war es bekanntlich erst der neueren Forschung vergönnt, sowohl mittelalterliche Meisterwerke reiner Instrumentalmusik wieder aufzufinden, wie die reiche Praxis mittelalterlicher selbständiger instrumentaler Begleitung wieder zu erkennen, die, seitdem sie in dieser Form mit dem Ablauf des 15. Jahrhunderts wieder verschwunden war, in völlige Vergessenheit geriet, schon den um 1600 um die neue begleitete Monodie sich mühenden Künstlern und den gleichzeitigen diese Bewegung schildernden Schriftstellern gänzlich unbekannt gewesen zu sein scheint und ebenso dann bis zum Anfang unseres Jahrhunderts auch der modernen Forschung hatte verborgen bleiben können.

Der geschichtlich älteste Typus dieser „begleiteten Monodie" ist die zweistimmige französische Motette des 13. Jahrhunderts mit vokaler Melodiestimme und instrumental begleitendem Tenor (in modernen Ausgaben leider noch kaum vertreten), neben der ebenso eifrig gepflegt die „Doppelmotette", das instrumental begleitete Duett mit zwei verschiedenen Texten, und andere Gattungen stehen. In neuer Form, aber deutlich aus der zweistimmigen Motette erwachsen, erscheint sie in Machauts kleineren weltlichen Werken (Balladen, Rondeaux und Virelais; nach der Hauptform kurz als „Ballade" zu bezeichnen), die erst ebenfalls noch zweistimmig bleiben (Melodie- und

---

erhaltenen Meßsätzen, denen sich viele weitere auch aus englischen, polnischen und einer zyprischen Quelle (Turin Naz. J. II 9) zugesellen, neben der stilistisch an Conductus und isorhythmische Motette (zwei ebenso der geistlichen wie der weltlichen Kunst dienende Stilformen) sich anlehnenden Messe als Haupttypus namentlich die (in meiner Skizze über die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, SIMG 4, 21 noch nicht erwähnte) dreistimmige „Balladenmesse", die sich wie Machauts Ballade aus gesungener Oberstimme und zwei begleitenden Instrumentalstimmen zusammensetzt, die vokal duettierende „Madrigalmesse" italienischen Stils und die „Caccia-Messe" mit einem zweistimmigen vokalen Kanon über einer instrumentalen Fundamentstimme, so daß in der Tat mit allen fünf Hauptformen der weltlichen französischen und italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts der Versuch gemacht wurde, aus ihnen die neue geistliche Kunst zu befruchten — ein Versuch, der freilich nur eine Übergangserscheinung bleiben mußte. Erst die Tenor-Messe des 15. Jahrhunderts, in der freilich die weltliche „Chanson" weiter eine bedeutende Rolle spielt (aber nur in ihrer musikalischen Substanz, nicht als stilbildend), kam zu einer neuen, auch stilistisch vollbefriedigenden Lösung.

[1] Freilich mit wesentlichen Änderungen in der Textierung gegenüber der Ausgabe in den DTÖ.

instrumentale Begleitstimme), aber bald durch Verstärkung des instrumentalen Begleitfundaments (zunächst durch einen „Contratenor") schon bei Machaut selbst zur Dreistimmigkeit, die dann bei seinen Nachfolgern fast ausschließlich gepflegt wird und ein Haupttypus bis in die Zeit Dufays und Binchois' bleibt, und gelegentlich auch zur Vierstimmigkeit (mit instrumentalem Tenor, Contratenor und Triplum als Begleitung des „Cantus") übergehen. Wie auf Frankreich selbst, wirkt diese instrumental begleitete „Balladen"form Machauts bald aufs Stärkste auch auf Italien, dessen mehrstimmige „neue" Kunst des 14. Jahrhunderts zunächst nicht die alte Motette, sondern die auf vokalem Vortrag des gleichen Textes in allen Stimmen aufgebaute andere alte Hauptform, die Conductusform, weiterbildete (in Italien aber wesentlich mit Beschränkung auf die Zweistimmigkeit), bis nun auch die italienische Kunst im späteren 14. Jahrhundert immer mehr in das französische Fahrwasser geriet[1]. Im 15. Jahrhundert endlich wandelte sich Machauts „Balladen"form in die letzte „begleitete Monodie" des Mittelalters: in die französisch-niederländische „Chanson".

Außer in dieser obligaten Rolle, die in dem eben skizzierten Zweig der Entwicklung der weltlichen mehrstimmigen Musik des Mittelalters die Instrumente spielen, sind weiter auch im Mittelalter die Instrumente selbstverständlich oft zur Unterstützung der Gesangsstimmen verwendet, ohne daß sich aus den Quellen erkennen ließe, in welchem Umfang das geschah[2]. Ferner werden sie bekanntlich (in wiederum obligater Verwendung) zu Vor-, Zwischen- und Nachspielen auch für die Vokalstimmen herangezogen, wobei wiederum sehr umstritten bleibt, wie weit nun im Einzelnen derartige Melismen in den Vokalstimmen unbedingt als nur instrumental gemeint aufzufassen sind. Bekanntlich werden, seitdem H. Riemann diese Frage in helle Beleuchtung rückte, von manchen Seiten extremste Anschauungen vertreten, die auch schon in ganz bescheidenen Melismen „Instrumentalismen" sehen, sie deshalb der Singstimme abnehmen und für rein instrumentale Ausführung bestimmen — Anschauungen, die für das Mittelalter schon allein durch die Existenz des Gregorianischen Gesanges und die rein vokale Ausführung seiner Melodien widerlegt werden —. Die Karlsruher Darbietungen derartiger Werke (der Ballade Landinis und der Chansons Dufays und Binchois') folgten keinem starren Prinzip, sondern suchten für jedes Werk aus seiner besonderen Eigenart heraus eine Lösung der Frage zu geben, die freilich etwas unbedingt Verbindliches nicht haben kann. So wurde auch in den Chansons dieses oder jenes Melisma vokal ausgeführt (die Instrumente, hier die Flöten, spielten freilich hier überall auch die Vokalstimme mit) und in Landinis Ballade blieben (wie ich glaube, mit Recht) sogar sämtliche Melismen des Tenors und des Cantus dem vokalen Vortrag (von Streichern mitgespielt) erhalten.

Von all den „begleiteten Monodie"formen war in Karlsruhe (wohl aus äußeren Gründen) lediglich die letzte, die „Chanson"form, vertreten, während als Beispiel aus dem älteren französischen Repertoir eine (rein vokale, in zwei- bis vierfacher Besetzung der Stimmen gesungene) Tripelmotette und als solches aus dem italienischen ein Duett (von drei Instrumenten begleitet, darunter einer Bratsche mit einer in der Cantuslage liegenden obligaten Instrumentalstimme) ausgewählt war. Hätte das an sich bereits sehr vielgestaltige Programm des letzten Tages noch eine Erweiterung gestattet, wären eine oder ein paar der (oft nur kurzen) zweistimmigen altfranzösischen Motetten — namentlich solche, die das eine (sehr anziehende) Hauptcharakteristikum dieser Motetten: die Hineinverwebung von volkstümlichen oder volkstümlich anmutenden „Refrains" in ihre Oberstimme aufweisen — wohl am Platz gewesen.

An der Spitze des Programms stand eine oft überlieferte geistreiche Tripelmotette des

---

[1] Es ist unnötig, zu betonen, daß diese Auffassung der italienischen Trecentomusik von der leider auch bereits in viele neuere Werke übergegangenen Auffassung H. Riemanns von dieser Kunst wesentlich abweicht.

[2] Ebensowenig wie im 16. Jahrhundert; daß über diese Frage auch für das 16. Jahrhundert „die Forschung bisher noch von keiner Seite durch feste Stege sicheren Wissens geleitet" wird, bemerkte jüngst mit Recht M. Seiffert im Bull. de la Soc. „Union Musicologique" 2, 2, 1922, 20.

13. Jahrhunderts mit den Texten: Jolietement mi tient li mal d'amer, jolietement usw. im Tenor, Ja ne m'en departirai d'amer pour mal qu'il m'i couviegne endurer im Motetus und Au cuer ai un mal qui mi destraint griément im Triplum[1], ein vortreffliches Beispiel des in der Motette ein weites Tummelfeld findenden französischen Esprits (das „Refrain"element ist hier vor allem im Tenor vertreten).

In eine ganz andere Welt führte dann die eine sehr starke Wirkung auslösende innige dorische Weise des Palästinalieds Walthers von der Vogelweide (Str. 1 und 4): „Nu alerst lebe ich mir werde, sit min sündic ouge siht hie daz lant und ouch die erde, den man vil der eren giht", im Abgesang: „Mirst geschehen, des ich je bat" überaus ausdrucksvoll bis zur Septime sich erhebend, an der Septime sich aber brechend und nun in weitem, schön geschwungenem Bogen zurücklenkend und die Weise des Stollenausgangs zum Abschluß aufnehmend: „ich bin komen an die stat, da got mennischlichen trat" (in Riemannscher Übertragungsart mit Zugrundelegung des $^4/_4$-Taktes für zwei Hebungen mit ruhigem Ausklingenlassen der Kadenzmelismen unbegleitet vorgetragen, ähnlich der Übertragung in R. Wustmanns W. v. d. V. 1913, 90; im Faksimile hrsg. von R. Molitor, SJMG 12, nach S. 500).

Der vokalen einstimmigen Melodie, der Vertreterin einer Kunstgattung, die seit dem 12. Jahrhundert ebenso bei den Provenzalen und Franzosen wie bei den Deutschen reiche Pflege fand, folgte die instrumentale: die 2. Estampie royal und die 1. Danse (von einer Bratsche vorgetragen) aus der Handschrift Paris B. N. frç. 844 (hrsg. von P. Aubry, Estampies et Danses Royales, Merc. Mus. 2, 1906, 180 ff. und separat 1907, 14 ff.; in Aubrys Übertragung kann statt ruhig gelesen werden), zwei der neuerdings mehrfach gewürdigten charaktervollen, zu den ältesten erhaltenen zählenden französischen Tänze, die wahrscheinlich am Anfang des 14. Jahrhunderts in diesem berühmten schönen Chansonnier, einer der reichsten Quellen für die Trouvères-Melodien, nachgetragen wurden, und der überraschend ausdrucksvolle Lamento di Tristano (ebenfalls von einer Bratsche gespielt) aus London Br. M. Add. 29987 (hrsg. von J. Wolf, AfM 1, 41; vgl. ferner H. J. Moser in dieser Ztschr. 2, 1920, 203), zum italienischen Repertoir des späteren 14. Jahrhunderts gehörig[2], umrahmten das dreistimmige In seculum viellatoris (von zwei Bratschen und einer Gambe ausgeführt), das in dem Hoquetus-

[1] Hrsg. nach Bamberg in Aubrys Cent Motets Nr. 53; ferner überliefern sie Montpellier H 196 (ediert bei Stainer l. c. 20 ff.), Turin Reale Bibl. Mss. vari 42 und (von Aubry übersehen) in anglonormännischer Textfassung Oxford Bodl. Douce 139 (daraus in Faksimile und in ganz verfehlter Übertragung in J. Stainers Early Bodl. Music 1901, 1, Tf. 8 u. 2, 15 ff. ediert); verloren ist sie in einer Motettensammlung, deren Anfangsverzeichnis Besançon 716 erhielt; den Tenor, ein Rondeau, dessen Refrain mit gleicher Melodie auch im Renart Nouvel zitiert wird (Paris B. N. frç. 1593 f. 50 und 372 f. 47′ im gleichen ersten Modus wie in der Motette und merkwürdigerweise ein zweites Mal in 1593 f. 45′ mit Rhythmisierung im zweiten Modus nachgetragen), vgl. jetzt auch bei F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen 1, 1921, 45 (Ges. f. rom. Lit. 43.)

[2] Eine der lebensvollsten Schilderungen privaten italienischen Musiklebens dieser Epoche bietet der „Mundus placitus" betitelte Teil des erst neuerdings bekannt gewordenen Saporetto von Simone Prodenzani (* um 1355, † zwischen 1438 und 1443), in der deutschen Literatur bisher nur benutzt in der mangelhaften Ausgabe der die musikalischen Vorträge behandelnden Sonette von D. Ferretti, Il cod. pal. Parm. 286, 1913, vollständig zuerst ediert von S. Debenedetti, Il „Sollazzo" e il „Saporetto" con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto (Giorn. stor. d. lett. it., suppl. N° 15, 1913) und von demselben (Il „Sollazzo", contributi alla storia della Novella, della Poesia musicale e del Costume nel Trecento, 1922) ausführlich ebenso gelehrt wie anziehend kommentiert (mit nochmaligem Abdruck der „Sonetti musicali" und umfassendem Quellennachweis für die hier genannten Werke, S. 167 ff.). In dem reichen Repertoir von italienischen, französischen und deutschen Werken, das der junge „Sollazzo" („der Bringer der Lust"; ähnlich symbolisch sind auch die übrigen Namen) auf Buongoverno, der Burg Pierbaldos, des Freundes seines Vaters Buonare d'Allegrino, und der Donna Onesta zu allgemeinem Entzücken vorträgt, fehlen auch die instrumentalen Tänze nicht (La pastorella, picchina, forosetta, campagnina, Marinella, palazina, Guiduccia, montanina u. a.).

Anhang der Bamberger Motettensammlung (hrsg. von P. Aubry, Cent Motets N° 105) die Reihe der interessanten und teilweise sehr verbreiteten hoquetierenden Bearbeitungen des Tenors In seculum aus dem Ostersonntagsgradual, dessen berühmteste Komposition „quidam Hispanus fecerat", durch eine geistliche Symphonia in ruhigem Stimmfluß unterbricht (wohl wie S. Scheidts 1644 gedruckte „Symphonien ... mit 3 Stimmen und Basso continuo" „für den ... Motetten ... mit Instrumenten gleich als ein Praeludium vorher zu spielen").

Einem rein instrumentalen Meisterwerk des italienischen Trecento, wie es das Lamento di Tristano ist, trat ein ebensolches vokal-instrumentales an die Seite in Francesco Landinis (ungedruckter) dreistimmiger Ballata: Gram pianto agli occhi, greve doglia al core abbonda sempre e l'anima si more per questa amara ed aspra dipartita, die mir schon 1902 (SIMG 4, 61) als die köstlichste Perle in dem reichen Geschmeide der „dolci accenti" Francescos erschienen war[1].

Die Hauptstimme führt der Tenor. Vom Grundton ausgehend schwingt er sich rasch in zwei durch eine weiche Wendung miteinander verbundenen Sprüngen in die hohe Oktav, von der die an dieser Stelle besonders herrliche Melodie langsam von Stufe zu Stufe sich senkend in schwer lastenden Unisoni zuerst in breitem (wie auch das Melodische, den Landsmann Monteverdis verratendem) Tripelrhythmus (𝅗𝅥 𝅗𝅥; piant' agl' | occhi), dann etwas rascher (greve dogli') bis zur Quint fällt, um zum Versschluß durch einen größeren Sprung wieder den tiefen Ausgangspunkt zu erreichen und in einem sich auf den Umkreis der Quint gebannten kleinen Melisma zur ersten Reimsilbe (von wehmütigem Ausdruck trotz der Beschränkung auf die Dreiklangstöne) zur Schlußsilbe des ersten Verses auf der zweiten Stufe (g) mit einem „verto" („offen") zu schließen. Der zweite Vers beginnt gleich („abbonda sempre") in lebhaft überströmender Deklamation von der als Grundton des parallelen Molldreiklangs erklingenden Quint des verto aus (wieder im Tenor sehr nachdrücklich gestaltet mit den schrittweise fallenden unisonen Tonpaaren, zu denen die Synkopen des Cantus eine schöne Folie bilden), um sich von dem zur Reimsilbe wiederum erreichten tiefen Grundton (mo-re) aus um so weiter zu spannen (zu vier Takten gegenüber drei und zwei der ersten Zeile); das Melisma erklimmt die Oktave jetzt schon in zwei unmittelbar einander folgenden Sprüngen (jetzt Sext f d' und Quart c' f'; zum Kulminationspunkt f' des Tenors pausiert der Cantus und auch der sonst in der Cantuslage spielende Contratenor ordnet sich hier dem Tenor unter, indem er seine gegenbewegt beginnende Phrase unter dem Tenor einsetzt) und es senkt sich von oben in breitester ruhiger Linie von hoher Schönheit in den „chiuso", den Vollschluß auf der tiefen Tonika, der gleichzeitig infolge der Wiederholung des ersten Teils (der Ripresa) an vierter (zum Text des Abgesangs) und fünfter Stelle der Schluß der ganzen Ballade ist. Der Cantus bildet dazu eine diese Tenorstimme voll sehnsüchtigsten Ausdrucks und wohllautendster Kantabilität nur begleitende, feine, bisweilen mit zierlicher Kolorierung ausgeschmückte Gegenmelodie, die stärker individuelle Züge außer an der genannten Synkopenstelle auch z. B. in der ruhigen Linienführung des Anfangsmelismas aufweist. Aus dem Ripresabereich von f reißt die Strophe, die Stollen und Gegenstollen völlig gleich vortragen läßt, mit einem plötzlichen (harmonisch auf das Stärkste wirkenden) Ruck nach a. Auch in ihr ist die Melodie des Tenor höchst

[1] Vgl. ihren Abdruck im Anhang C S. 459. Wie sehr sie sich sogleich in die Herzen der Italiener hineinsang, zeigt auch ihre ungewöhnlich große Verbreitung; sie ist die einzige unter Francescos Balladen dieser Art, die in allen großen Sammlungen wiederkehrt: Florenz Naz. Panc. 26 f. 26, Paris B. N. n. a. frç. 6771 f. 34', Padua 684 f. 51', London Br. M. Add. 29987 f. 29', Paris B. N. it. 568 f. 67' und Florenz Laur. pal. 87 (Squarcialupi-Codex) f. 133', überall in der gleichen Form und (was ebenfalls bei dieser weiten Ausdehnung der Überlieferung sehr ungewöhnlich ist) mit nur ganz winzigen und unbedeutenden Varianten. Auch unter Sollazzos Vorträgen fehlt sie nicht. Ihr Text findet sich auch in Florenz Magl. 7, 1078 f. 36; über Textausgaben vgl. Debenedetti 1922, 175. — Sie wurde in Karlsruhe eine Quart tiefer mit Begleitung von zwei Bratschen und einer Gambe (die aber für Cantus und Tenor nicht notwendig einzutreten braucht) gesungen. Die Originallage des Tenors (f bis f') scheint mir musikalisch noch reizvoller zu sein.

ausdrucksvoll geführt; man beobachte den steilen Anstieg auf amar' ed aspra, dessen Gipfel f' ganz solo im Tenor erklingt (aspra bzw. dura in Zeile 5; auch der melodische Akzent auf der in beiden Versen unbetonten Silbe verstärkt die zweifellos so beabsichtigte Wirkung), das lange, fünf Takte hindurch nur innerhalb des Quintbereichs g d' schwebende, die dritte Zeile in a (mit phrygischem Schluß) auch schließende Melisma diparti-ta, das spannende chiamo (d'c'd' e') mit dem fragenden Ausgang der Terz im Tenor (zwischen c' und g' in den anderen Stimmen) und der „sprechenden" Pause, die wehmütige Antwort la mort' mit dem tieftraurig wirkenden Halbton f' e' und der wie mit einem tiefen Seufzer in die tiefe Tonika fallenden Fortsetzung e non mi vuol udire. Der Abschluß ist eigentlich schon auf dem zweiten Ton (f) des Melismas der Reimsilbe erreicht; da versetzt sich die Singstimme noch einmal in die hohe Oktave, um den breiten Schlußfall der Ripresa wiederzuspiegeln, der hier wie eine wehmutsvolle Reminiszenz klingt. Vielleicht ist dieses Einlenken in die alte Weise hier etwas zu abrupt eingeführt und könnte dadurch hier ihre Abtrennung als instrumentales Nachspiel nahelegen; die höchst organische Bildung des Ripresamelismas spricht aber durchaus gegen diese Auffassung, da dieses keinesfalls gestattet, mitten in der musikalischen Spannung in Tenor und Cantus die ganze Ballade nun etwa auf c' c'' vokal zu schließen. Hinsichtlich des Textes möchte ich auch auf den schönen Kontrast der dumpfen Vokalisierung (ä, o und u) in Zeile 1, 2 und 4 mit der hellen (e, ā und i) in Zeile 3 hinweisen. — Stilistisch betrachtet zeigt die Ballade eine eigentümliche Stilmischung italienischer und französischer Stilelemente; italienisch ist (neben allem anderen schon Erwähnten) das vokale Duettieren (eine Weiterbildung des alten Conductusstils), französisch die Klangverstärkung durch eine rein instrumentale Begleitstimme; aber auch dieses französische Element ist bei Francesco durch das italienische Temperament ganz umgeschmolzen. Die obligate Instrumentalstimme des Contratenor ist (echt italienisch) ebenfalls stark melodisch geführt, sehr anders als die gewöhnlich ziemlich sprunghaft verlaufenden französischen instrumentalen Begleitstimmen dieser Zeit; sie tritt sogar bisweilen in so enge motivische Beziehungen zu den Vokalstimmen, daß man manchmal auch sie für vokal halten möchte, was aber nicht gemeint ist; auch darin spricht sich früh italienische dolcezza deutlich aus. Erfüllt eine Trecento-Komposition Dantes Ideal einer „melodia", die „più dolce suona ... e più a se l' anima tira" (Par. 23, 97 f.), so ist es Francescos Gram pianto.

Und ebenso vollkommen in ihrer Art, aber von ganz anderer seelischer Einstellung sowohl des Schaffenden wie des Hörers ausgehend, waren die letzten Werke des Programms, die Beispiele mehrstimmiger deutscher und niederländisch-französischer Kunst des 15. Jahrhunderts: das dreistimmige (chorisch a cappella gesungene) schon von den ersten Herausgebern mit Recht hochgepriesene, überaus innige „Der Wald hat sich entlaubet" (Strophe 1 und 5; hrsg. von F. W. Arnold und H. Bellermann in Chrysanders Jb. f. mus. Wiss. 2, 1867, 118) und vier in ihrer herben Frische köstliche Chansons (aus den Trienter Codices und Oxford Bodl. Can. misc. 213): Binchois' Se j'eusse un seul jour d'esperance, ... je fusse ce doulx mois de may le plus joyeux homme de France (hrsg. DTÖ 7, 245), Dufays Ballade Le jour s'endort, aussi fait la saison mit herrlicher melodischer Linie besonders des Anfangs, die auch im Tenor in ihren Grundzügen wiederklingt[1], mit ein paar kleinen feinen Imitationsansätzen zwischen Contra und Cantus und mit dem lebhaften (mit hübscher Wirkung einstimmig chorisch gesungenen) Refrain le premier jour de ce doulx mois de mai (Strophe 1 und 2; hrsg. DTÖ 11, 1, 85), Binchois' von H. Riemann in seine „Hausmusik aus alter Zeit" aufgenommenes De plus en plus se renouvelle ... ma voulenté de vous vëir (hrsg. von J. F. R. und C. Stainer Dufay and

[1] Entgegen O. Thalberg (ZIMG 13, 1912, 123) glaube ich freilich nicht, daß in Fällen wie diesem das „Urmelos" im Tenor liegt und der Cantus nur als eine „melismatische Reproduktion" aufzufassen ist; ich halte umgekehrt den Cantus hier für spontan erfunden und den Tenor für eine melodisch vereinfachte Begleitstimme. A. Scherings Tertierung dieses Tenors (Stud. z. Musikgesch. d. Frühren. [1914] 129) ist (ebenso wie die von Binchois' Adieu ib. 129 u. 174) ganz abzulehnen.

his contemporaries 1898, 80)[1] und endlich Binchois' Ballade Adieu, mon amoureuse joye (hrsg. DTÖ 7, 241). Die instrumentale Begleitung der (z. T. transponiert vorgetragenen) Chansons war durchweg den Flöten für den Cantus, dessen vokale Teile der Sänger eine Oktave tiefer sang, einer Bratsche und einer Gambe für die beiden rein instrumentalen Unterstimmen anvertraut; auf die oft phantastischen Besetzungen nach dem Muster von bildlichen Darstellungen (z. B. Harfe, Violoncello und Posaune u. ä.), wie sie z. B. H. Quittard bei einer Pariser Aufführung aus dem Chanson-Repertoir dieser Zeit (u. a. auch von Dufays Le jour s'endort) 1908 ausführen ließ (S.I.M. 4, 1908, 1043 ff.) hatte Gurlitt mit Recht verzichtet. Der innere Wert dieser Werke bedarf dieser äußeren Reizmittel nicht.

Es ist in der Tat ein umfassendes Bild der Musik des Mittelalters, das sich hier entrollte. Das Freiburger musikwissenschaftliche Seminar, in seiner Pflege älterer Musik ausgehend von der Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die es z. T. auf den alten originalen Instrumenten darbieten kann, dem Repertoir seiner „Prätorius-Orgel", der Vokalmusik der Barock- und Renaissance-Zeit und der niederländischen Motette und Chanson des 15. Jahrhunderts, fand bald den Weg immer weiter in das Mittelalter zurück, zur italienischen Trecento-Kunst, zum mittelalterlichen instrumentalen Stantipes, zur altfranzösischen Motette, zu Leonin und Perotin und zum Gregorianischen Gesang. Es gab davon in der Karlsruher Veranstaltung, die ebenso in der Anlage wie in der Ausführung sehr gelungen war, einem verständnisvoll folgenden weiteren Hörerkreis höchst eindrucksvolle und hoffentlich stark weiterwirkende Kunde[2].

Anhang.

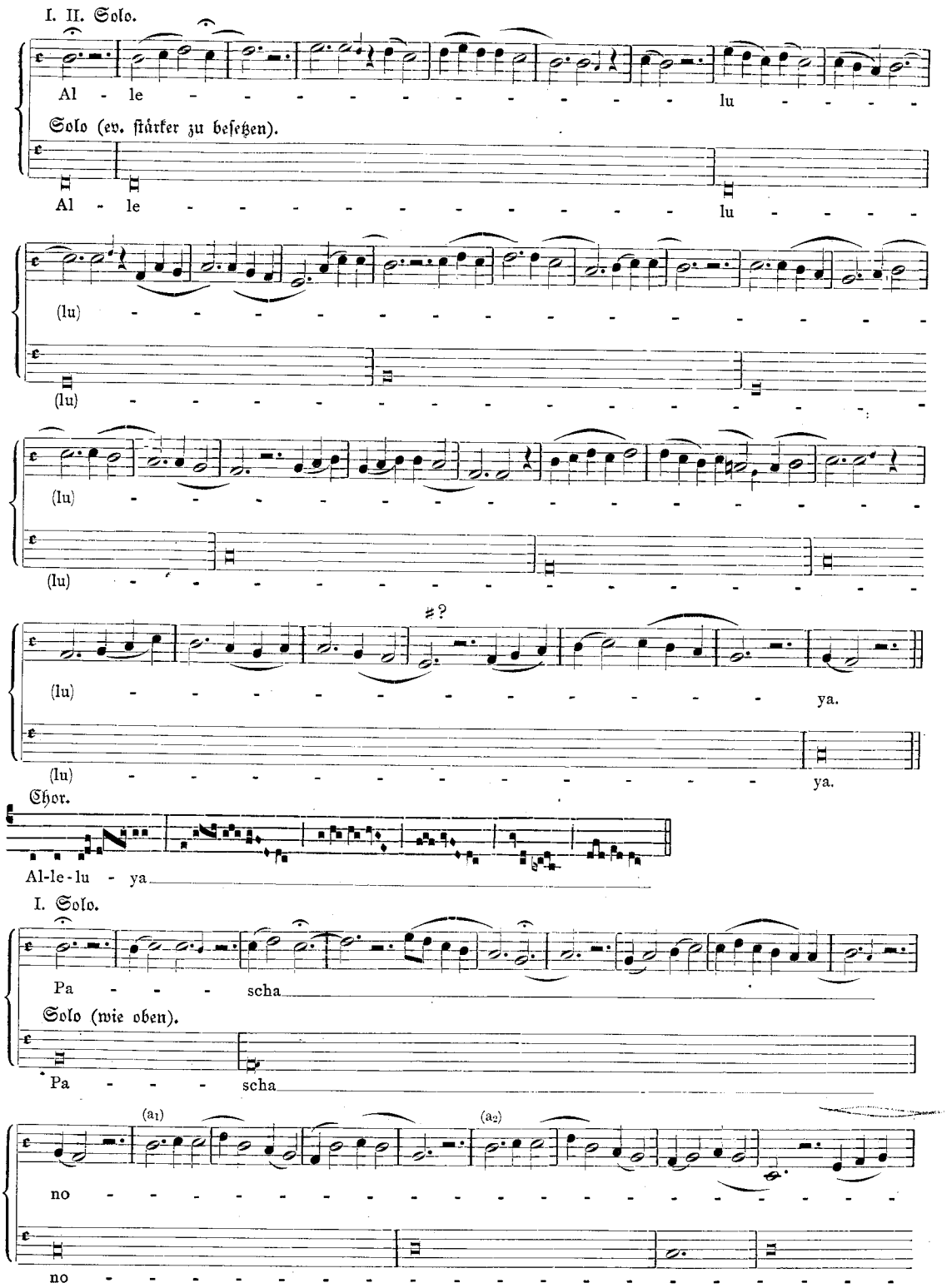
A. Leonins und Perotins Organum Alleluya Pascha mit seinen Motetten.

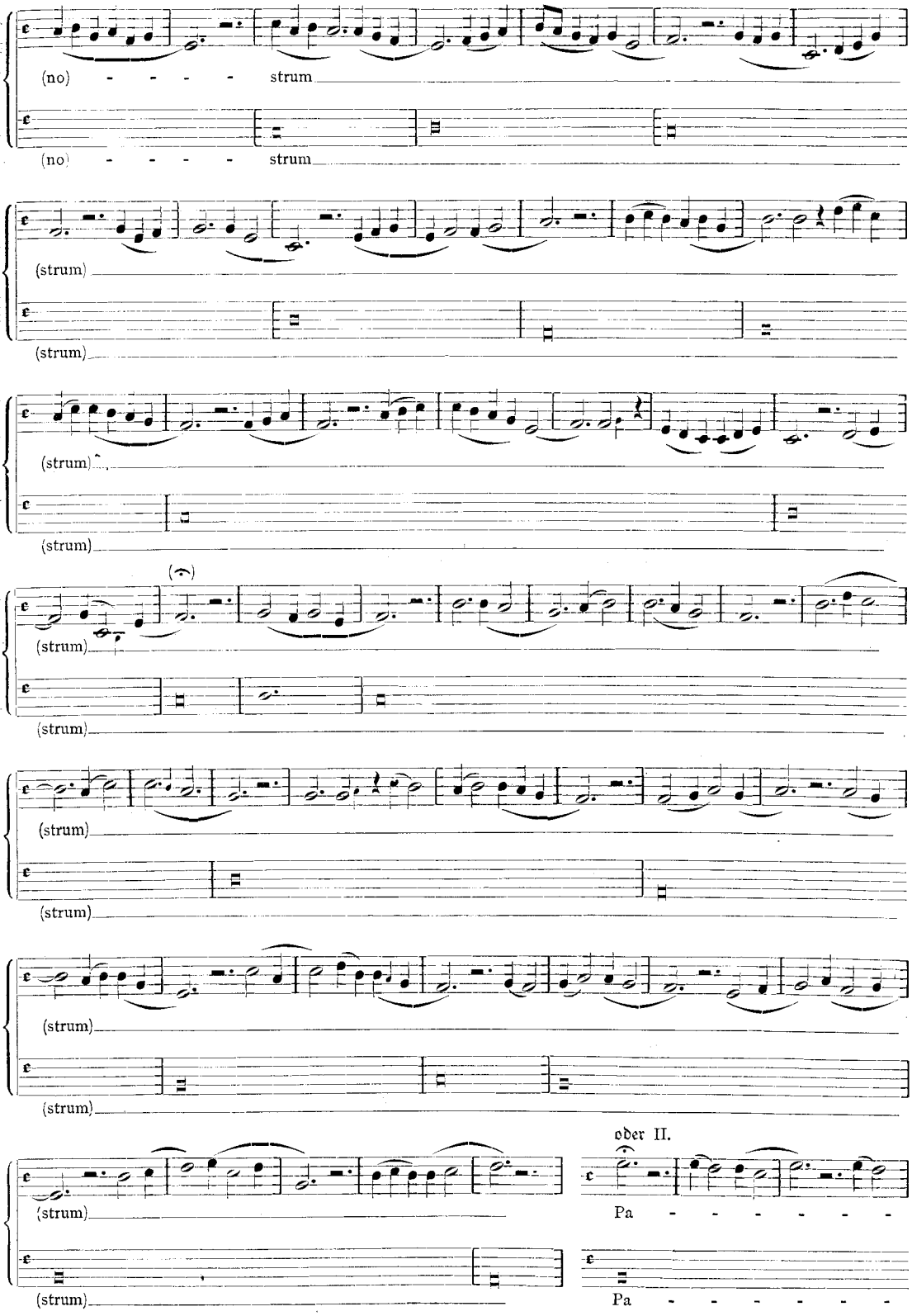
I. Die Komposition Leonins, Wolfenbüttel Helmst. 628 (W_1) f. 31′ (vgl. mein Rep. Org. 1, 1, S. 19); Leonins „latus" auch F f. 184 Clausula N° 451 (ib. S. 95). — II. Die Fassung des Organums in Perotins Umarbeitung, Florenz Laur. pl. 29, 1 (F) f. 109 und ^{0}Wolfenbüttel Helmst. 1099 (W_2) f. 72 (ib. S. 71 und 168). — Perotins „nostrum" (A 1, B 1); die Clausula auch W_1 f. 57 Clausula N° 54 (ib. S. 27); die Motette Gaudeat dreistimmig (A 2, B 2, C 2) $^0W_1$ f. 107′; F f. 383′ (Anfang auf dem Faksimile Wooldridge, Oxf. Hist. 1, 366) und W_2 f. 131′; zweistimmig (A 2, B 2) W_2 f. 148; ferner in Tortosa (ib. S. 40, 104, 177, 182 und 325). — Perotins „latus" (A 1, B 1); ursprünglich dreistimmig (A 3, B 3, C 3) $^0W_1$ f. 88, F f. 24 und $^0W_2$ f. 23 (ib. S. 36, 63 und 164); die Motette Radix dreistimmig (A 2, B 2, C 2) F f. 385 (ib. S. 104; hrsg. von Wooldridge l. c. 367 ff.); zweistimmig (A 2, B 2) mit Text Ave Maria fons ^{0}Madrid Hh 167 (Ma) f. 105 und $^0W_2$ f. 156 (ib. S. 132 und 185); dreistimmige Doppelmotette (A 4, B 4, C 4) mit Triplum Radix und Motetus Ave Montpellier H 196 (Mo) f. 101′ (Faszikel 4, Nr. 63). — Die Varianten der ^{0} bezeichneten Versionen und die Lesarten W_1 f. 31′ in den I und II gemeinsamen Abschnitten sind nicht mitgeteilt. Statt der neuen Komposition der Alleluya-Wiederholung in II ist in I die erste entsprechend zu wiederholen. — Vgl. ferner oben S. 439.

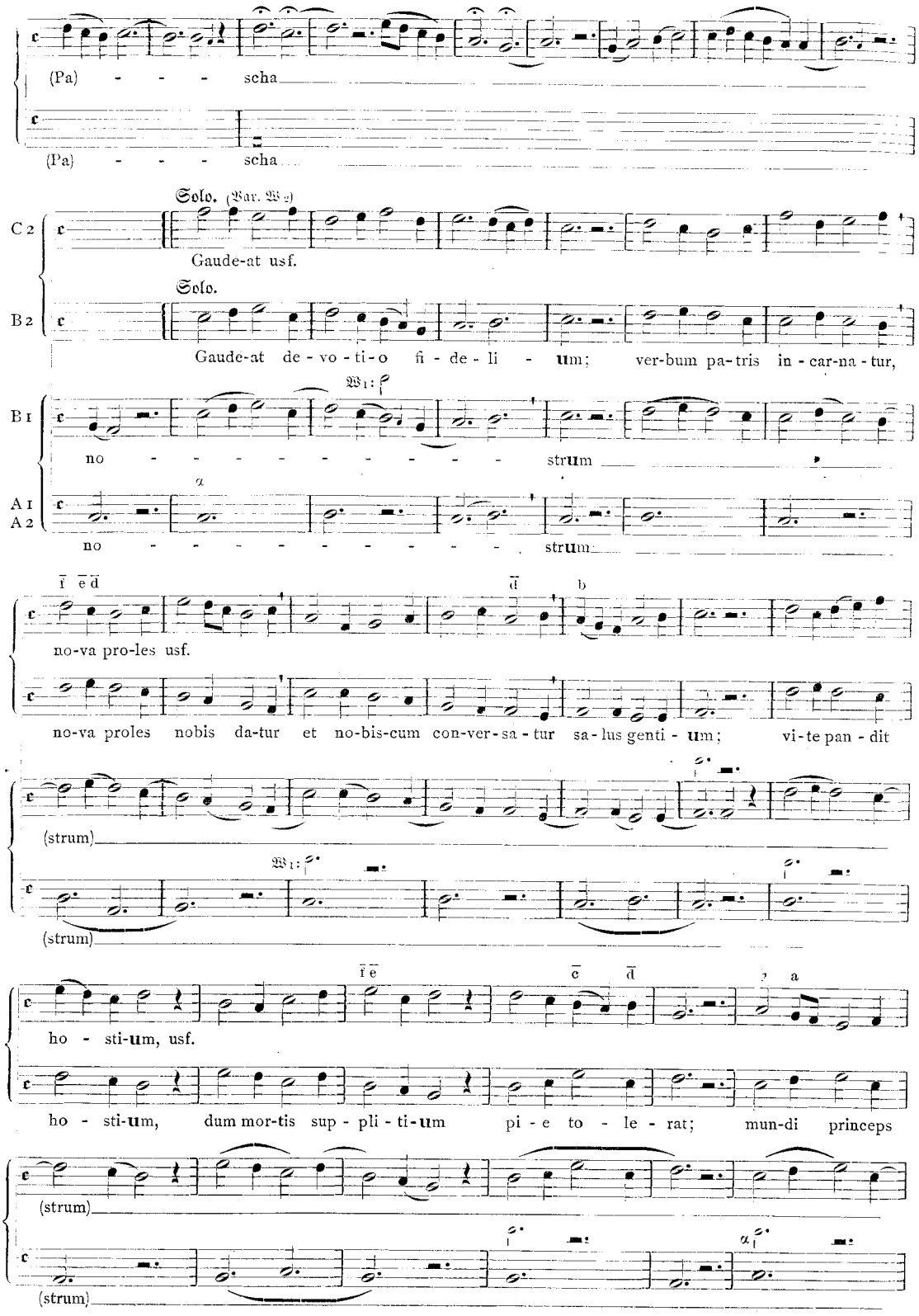
---

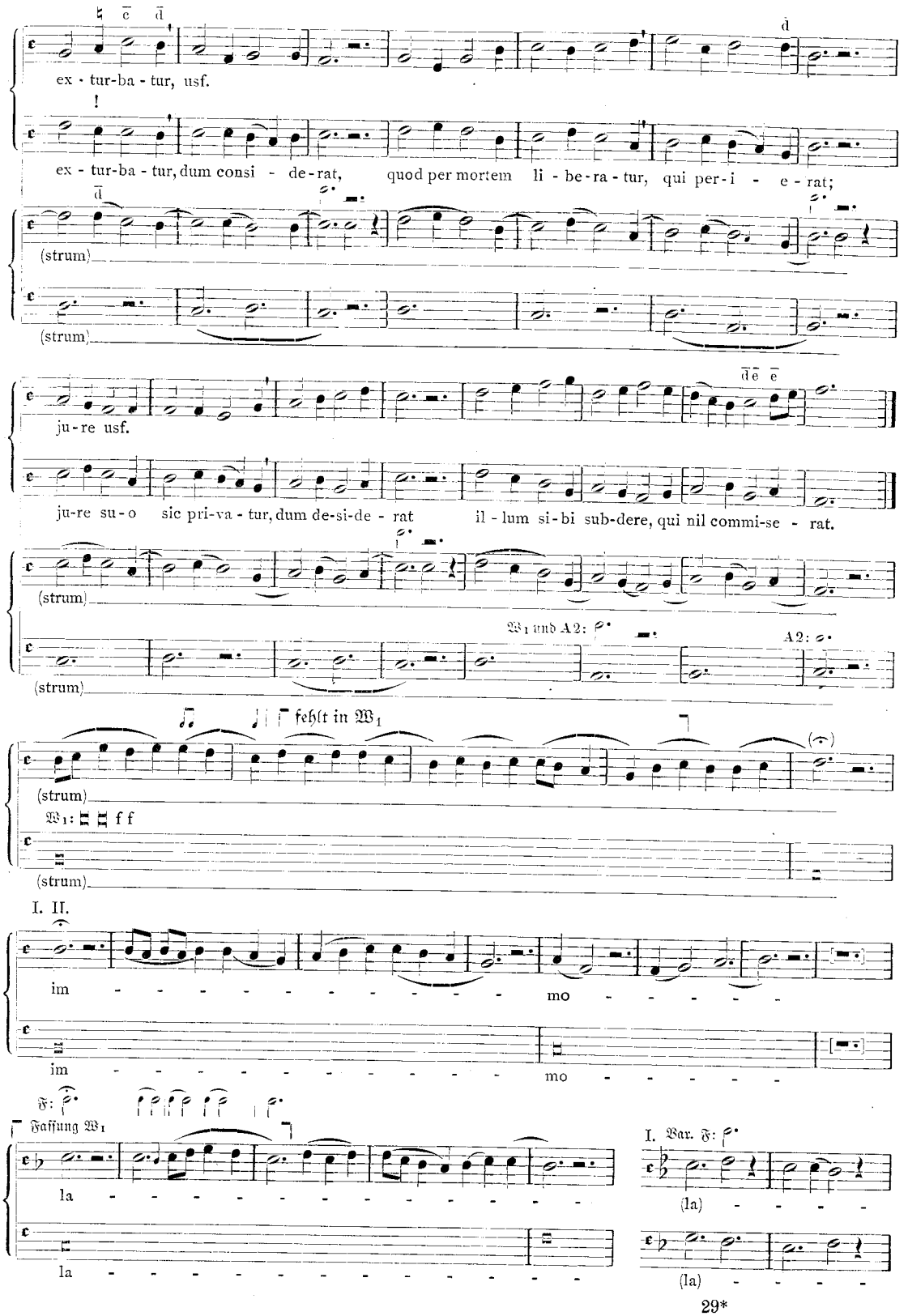
[1] Der Textdruck der Ausgabe (S. 81) ist nicht korrekt; auch bei der zweiten und dritten Wiederholung gehört zum Refrain De plus usw. notwendig auch die dritte Zeile; ma voulenté de vous vëir, die schon Riemann l. c. Heft 1, Nr. 6 hier mit Recht überall einsetzte. Aber auch in der Überlieferung erscheinen der musikalische Bau und die Textform nicht einwandfrei, da der Schluß des Refrains vëir, der das Ganze abschließen müßte, keine entsprechende Kadenz aufweist und die Strophen textlich kein regelmäßiges Virelai bilden, dessen Form aber doch offenbar zu Grunde liegt.

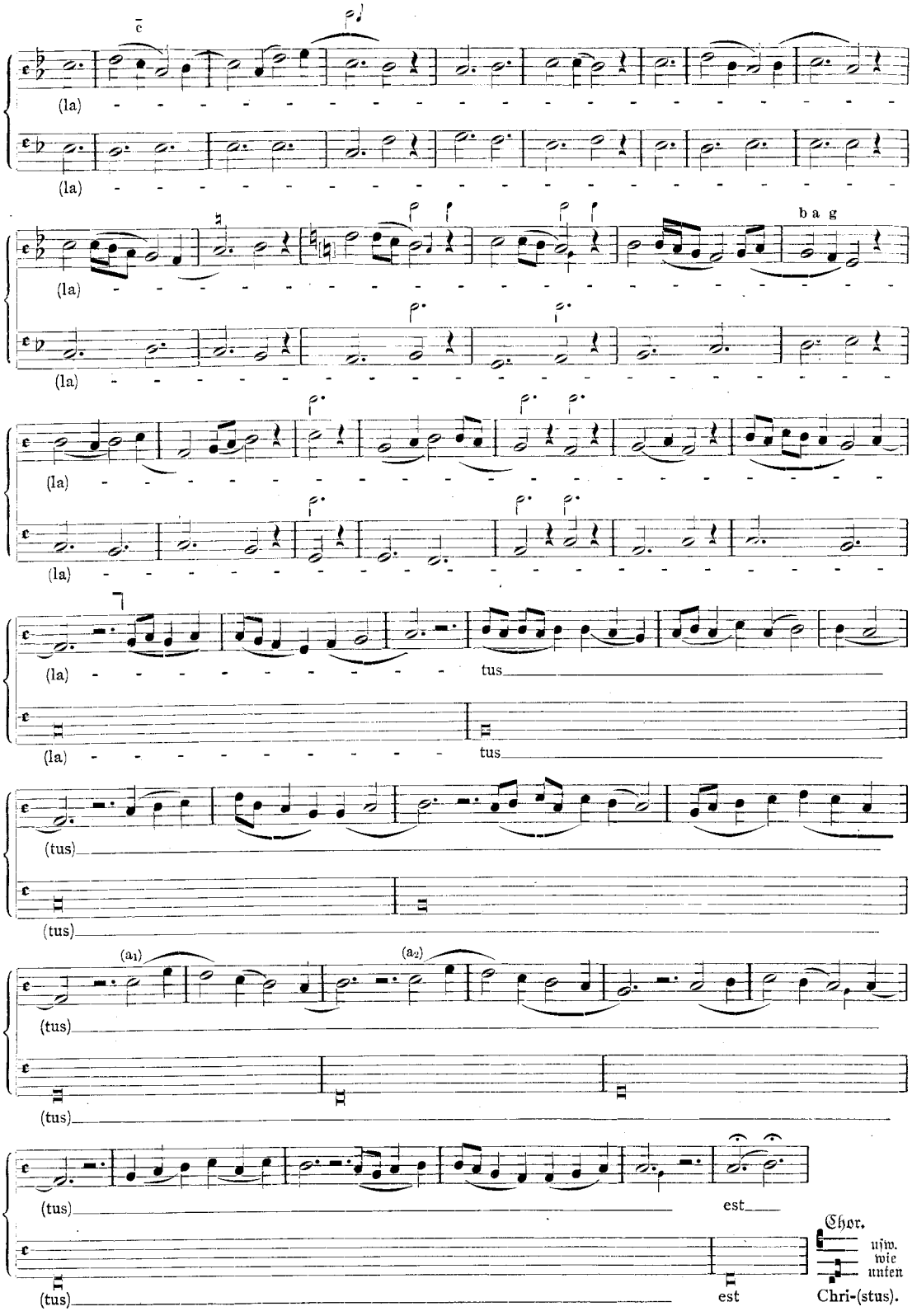
[2] Eine Veranstaltung ähnlichen Stils mit neuem und erweitertem Programm wird von Prof. Gurlitt und seinem Seminar für Herbst dieses Jahres vorbereitet, und wahrscheinlich in der Schule Hellerau bei Dresden stattfinden. (Schriftl.)

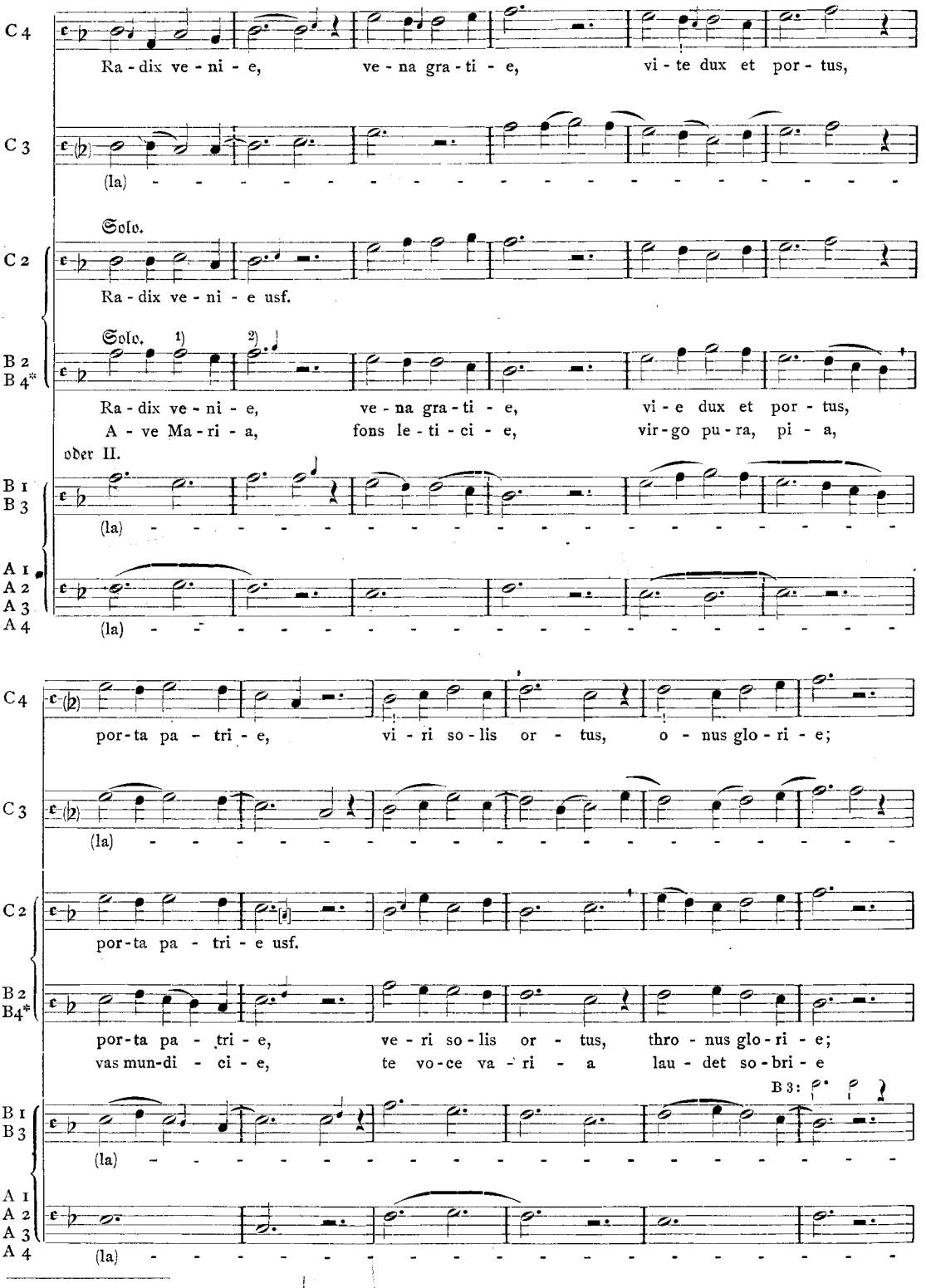

I. II. Solo.
Al - le - - - - - - - - - - - - lu - - - -
Solo (ev. stärker zu besetzen).
Al - le - - - - - - - - - - - - lu - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - - - - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - - - - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - - - - - - -
(lu) - - - - - - - - - - - - - - - - - -
#?
(lu) - - - - - - - - - - - - - - - - ya.
(lu) - - - - - - - - - - - - - - - - ya.
Chor.
Al-le-lu - ya
I. Solo.
Pa - - - - scha
Solo (wie oben).
Pa - - - - scha
(a1)
(a2)
no - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
no - - - - - - - - - - - - - - - - - - -


(no) - - - - - strum
(no) - - - - - strum
(strum)
(strum)
(strum)
(strum)
(strum)
(strum)
(strum)
(strum)
(strum)
(strum)
(strum)
(strum)
oder II.
Pa - - - - - - -
Pa - - - - - - -

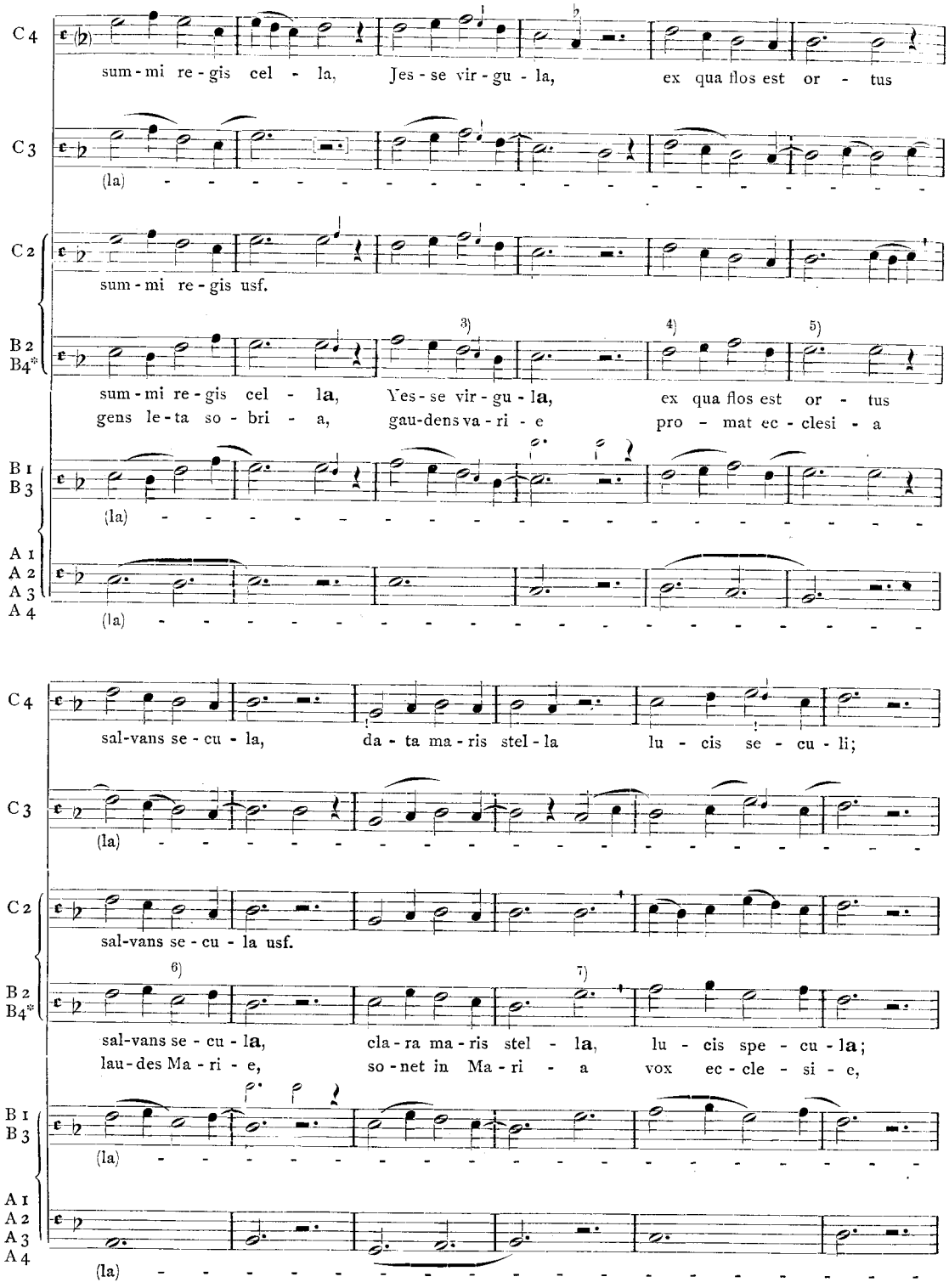

(Pa) - - - - scha
(Pa) - - - - scha
Solo. (Var. W 2)
C 2
Gaude-at usf.
Solo.
B 2
Gaude-at de - vo - ti - o fi - de - li - um; ver-bum pa-tris in - car-na - tur,
W 1:
B 1
no - - - - - - - - - - strum
A 1
A 2
no - - - - - - - - - - strum
no-va pro-les usf.
no-va proles nobis da-tur et no-bis-cum con-ver-sa - tur sa - lus genti - um; vi - te pan - dit
(strum)
W 1:
(strum)
ho - sti-um, usf.
ho - sti-um, dum mor-tis sup - pli - ti-um pi - e to - le - rat; mun-di princeps
(strum)
(strum)


ex - tur-ba - tur, usf.
ex - tur-ba - tur, dum consi - de-rat, quod per mortem li - be-ra - tur, qui per-i - e - rat;
(strum)
(strum)
ju - re usf.
ju-re su - o sic pri-va - tur, dum de-si-de - rat il - lum si-bi sub-dere, qui nil commi-se - rat.
(strum)
W1 und A2:
A2:
(strum)
fehlt in W1
(strum)
W1:
(strum)
I. II.
im - - - - - - - - - - - mo - - - - -
im - - - - - - - - - - - mo - - - - -
F:
Fassung W1
la - - - - - - - - - - - - - - -
la - - - - - - - - - - - - - - -
I. Var. F:
(la) - - - - -
(la) - - - - -

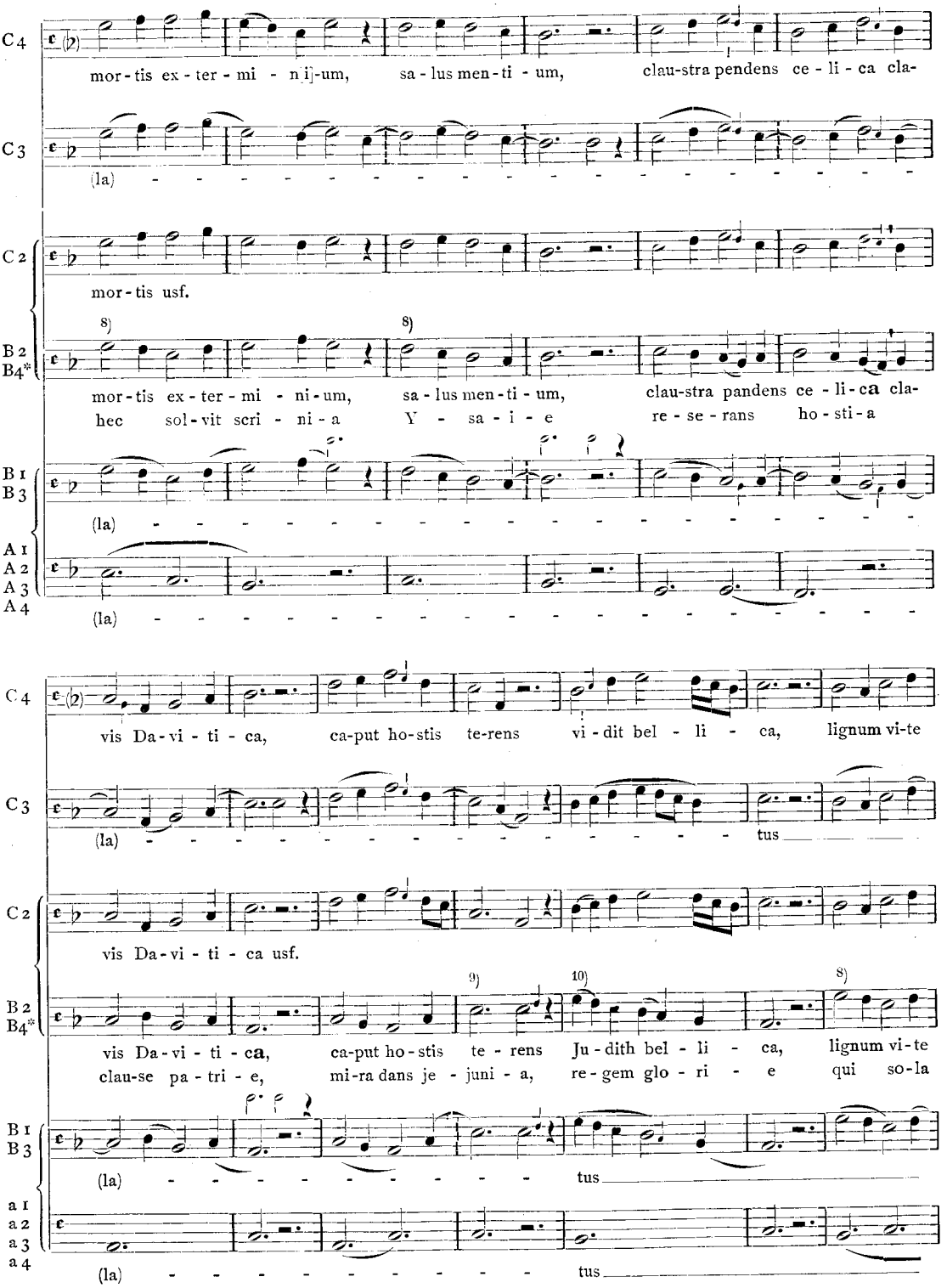

(la)
(la)
b a g
(la)
(la)
(la)
(la)
tus
tus
(tus)
(tus)
(a1)
(a2)
(tus)
(tus)
(tus)
est
(tus)
est
Chor.
usw.
wie
unten
Chri-(stus).


C 4
Ra - dix ve - ni - e, ve - na gra - ti - e, vi - te dux et por - tus,
C 3
(la)
Solo.
C 2
Ra - dix ve - ni - e usf.
Solo. 1) 2)
B 2
B 4*
Ra - dix ve - ni - e, ve - na gra - ti - e, vi - e dux et por - tus,
A - ve Ma - ri - a, fons le - ti - ci - e, vir - go pu - ra, pi - a,
oder II.
B 1
B 3
(la)
A 1
A 2
A 3
A 4
(la)
C 4
por - ta pa - tri - e, vi - ri so - lis or - tus, o - nus glo - ri - e;
C 3
(la)
C 2
por - ta pa - tri - e usf.
B 2
B 4*
por - ta pa - tri - e, ve - ri so - lis or - tus, thro - nus glo - ri - e;
vas mun - di - ci - e, te vo - ce va - ri - a lau - det so - bri - e
B 3:
B 1
B 3
(la)
A 1
A 2
A 3
A 4
(la)

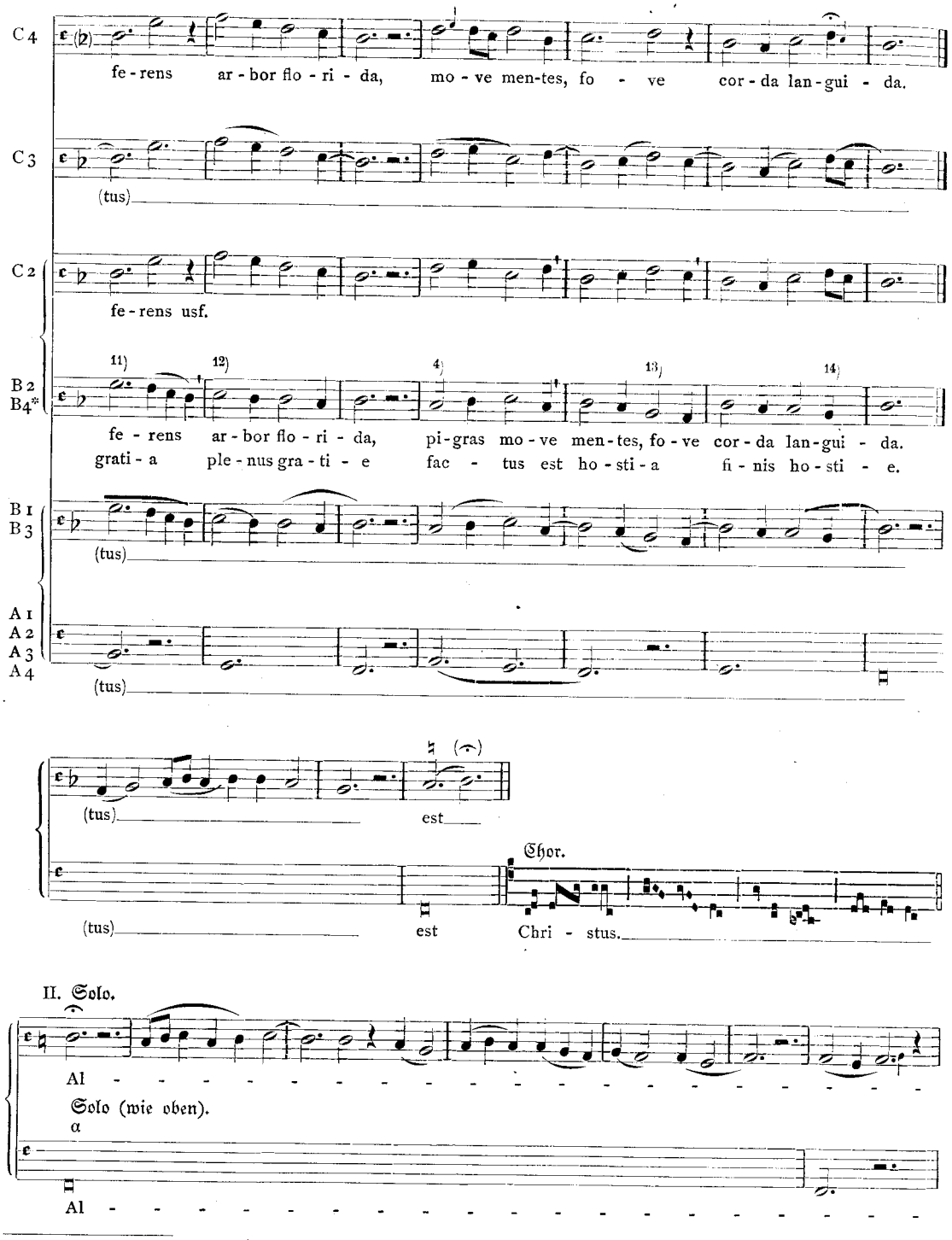
* B 4 Var. Mo: 1) f; 2)



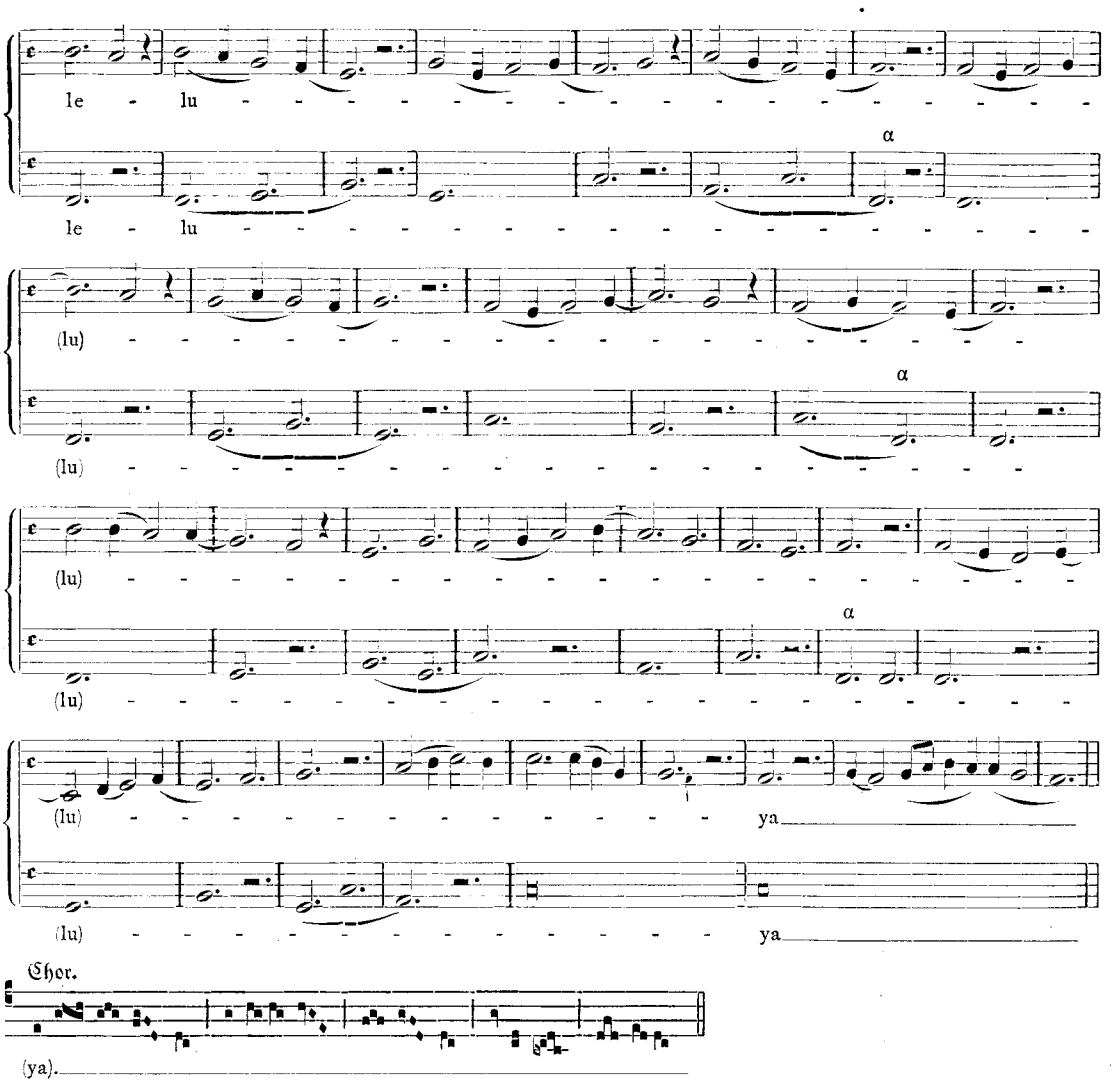
* B 4 Var. Mo: 3) ; 4) ; 5) f f; 6) ed; 7) .



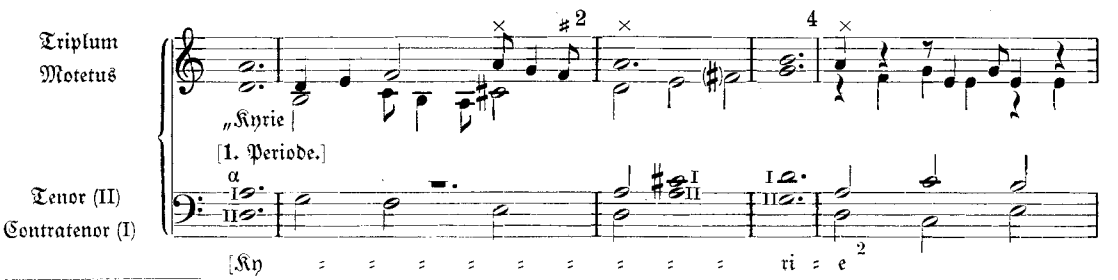
* B 4 Var. Mo: 8) ; 9) d d; 10) .



* B 4 Var. Mo: 4) ; 11) f g f ; 12) e d c b; 13) a g a; 14) . Ferner ſind die proſodiſch ſchlechten Stellen té vocé varía und géns letá sobría wohl ebenfalls (wie die folgenden: prómát eccléſiá uſw.) in | zu emendieren.

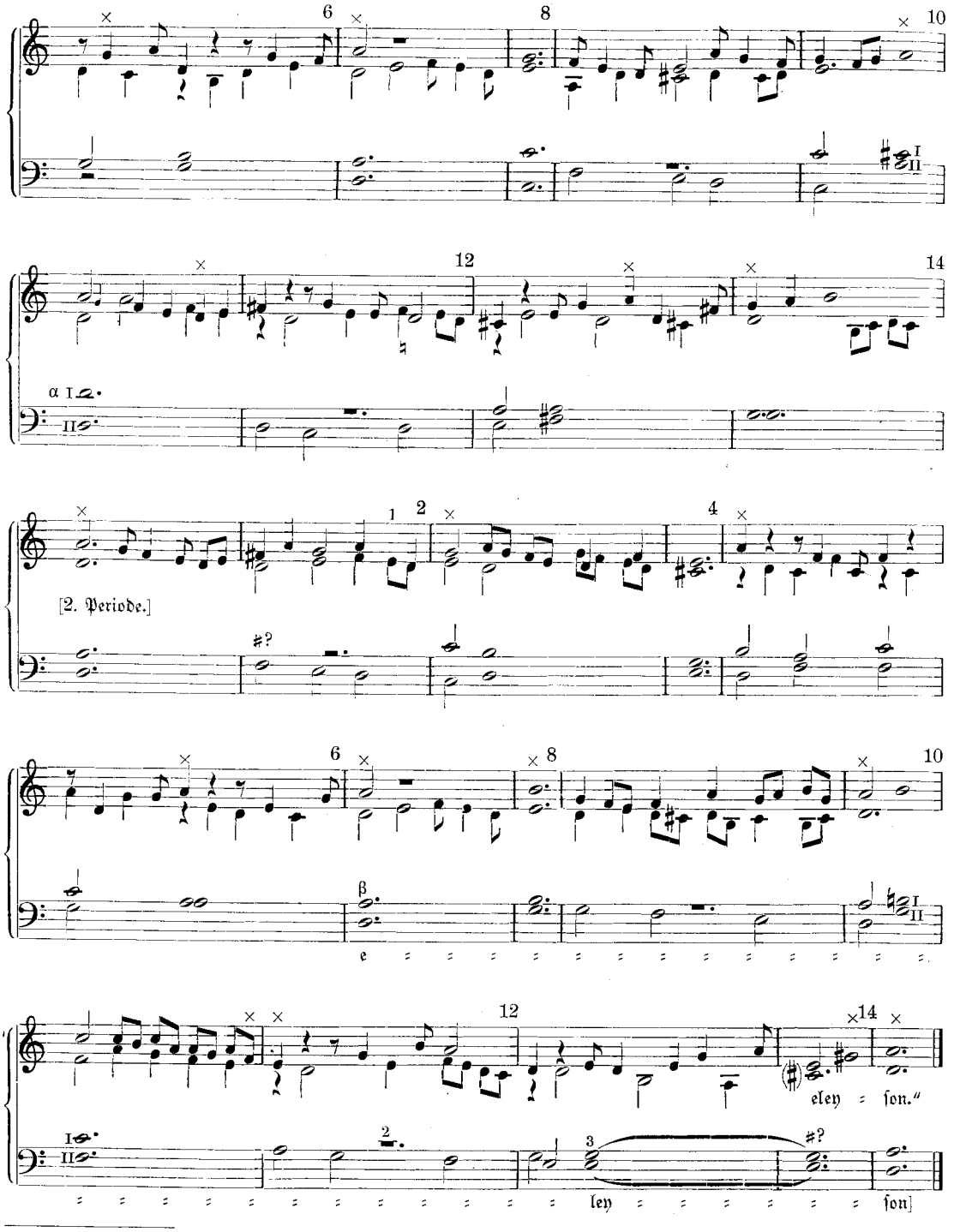


B. Schluß-Kyrie der Messe von Gu. de Machaut[1].



[1] Die Hss. legen den Text nur ungenau am Anfang und Schluß unter, und auch nur im Triplum und Motetus; [ ] gibt die Textunterlage nach der liturgischen Melodie im Tenor an. × zeigt die auch im Triplum (aber ohne Absicht der Kolorierung) vorkommenden Tenor-Töne an. Die Versetzungszeichen stehen stets in Hs. Vogüé (V) und Paris B. N. frç. 1584 (A) und 22546 (G) (außer fis im 3., das nur in G, und cis im vorletzten Motetus-Takt, das nur in V vorgezeichnet ist) übereinstimmend.

[2] d c e nur in V korrekt; A und G lesen c d e; G schiebt zwischen Takt 4 und 5 überdies in den drei Unterstimmen irrig einen Takt ein und ist im Takt 5 im Motetus auch weiter verderbt.

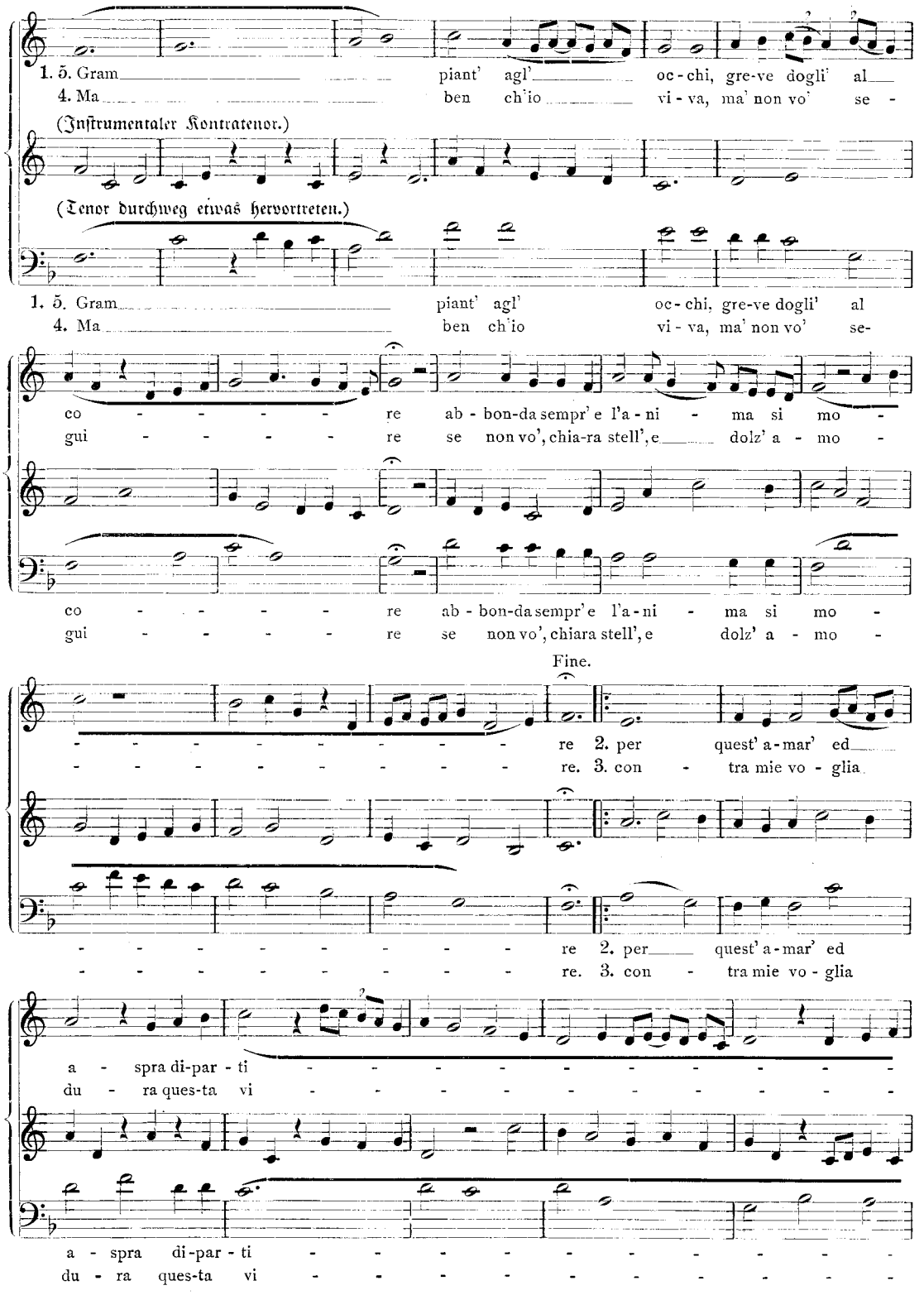


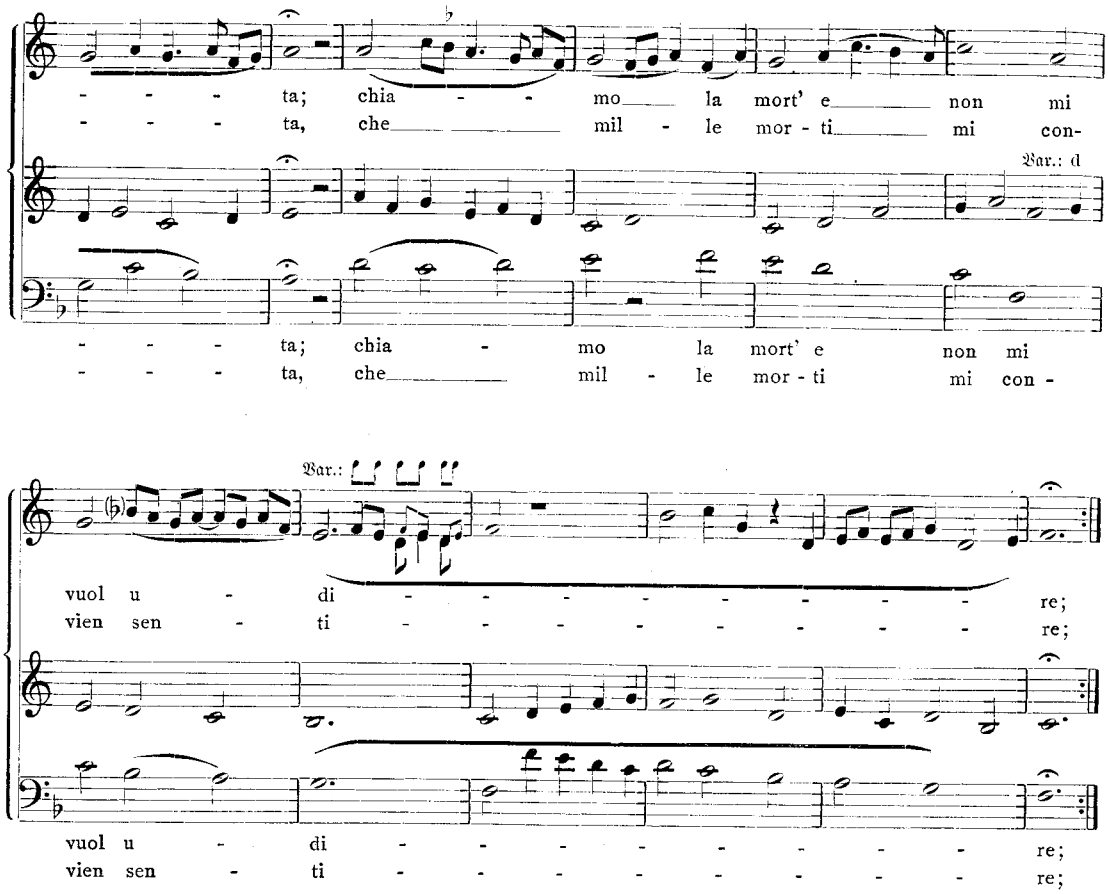
[1] Triplum d in V, $\bar{e}$ in A und G.

[2] ▬ in ▬. em.

[3] A und G haben im Contratenor richtig eine marima e; V ändert sie irrig durch Rasur in eine brevis. Die longa g im Tenor in A, V und G ist in eine marima zu emendieren. Auffällig, aber wohl notwendig ist die Änderung des choralen Tenorschlusses g a in g gis a (vgl. die Folge c $\bar{cis}$ $\bar{d}$ im Contratenor Takt 10—11).

C. Ballata von Francesco Landini.



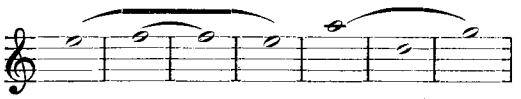

- - - - ta; chia - - mo la mort' e non mi
- - - - ta, che mil - le mor - ti mi con-
Var.: d
- - - - ta; chia - mo la mort' e non mi
- - - - ta, che mil - le mor - ti mi con -
Var.:
vuol u - di - - - - - - - - re;
vien sen - ti - - - - - - - - re;
vuol u - di - - - - - - - - re;
vien sen - ti - - - - - - - - re;

Wilhelm Werkers Bach-Buch[1]

I

Durch unsere Zeit geht ein starkes Streben zur Symmetrie der Form, zur Ausgleichung und Überwindung expressionistischer Aphorismen, zur Erneuerung rein formaler architektonischer Gesetze. In der Malerei führen die Bewegung die „Konstruktivisten", in der Musik eine Reihe von jungen Schaffenden, die sich der reinen Linienführung, dem musikalischen Ebenmaß der Formgestaltung, dem Musikantischen im höchsten Sinne des Wortes zuwenden. Überall spielt die Linie, die Symmetrie der Teile, die Ausgeglichenheit des Ganzen die entscheidende Rolle, während Ausdruck und Subjektivität, kurz das rein Gefühlsmäßige allmählich in den Hintergrund treten. In diese noch in der Entwicklung begriffene Bewegung greift Werkers Buch — unabhängig von der jüngsten Produktion — ein. Er tritt an seine Aufgabe nicht als Musiker heran, sondern mehr als rechnender und berechnender Analytiker, der vom Einzelfall zum System kommen möchte. An zwölf Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers will er nicht mehr und nicht weniger nachweisen, als daß Bachs Formulierung des Fugenthemas eine Gleichung vorangegangen ist. „Diese bestimmte fast immer die Tonzahl und oft auch die Rhythmik des Themas, die Modulation und Gliederung des Fugenbauplans, sowie immer die Taktlänge der Fuge, sei es durch die Taktzahl, die Fülle der Formbeziehungen oder die Anzahl der Themeneinsätze". Ebenso ist Werkers Ziel, zu zeigen, daß jedes Präludium das Fugenthema, wenn nicht die ganze Fugenform, nach vorausgegangener „aufbauender Berechnung" vorbereitet. Die Kunst der Niederländer, die vielfach als Vorbau der Bachschen Kunst angesehen wird, gibt ihm den geschichtlichen Entwicklungsfaden, Bach ist für ihn Erbe und Vollender dieser uns Nachgeborenen ganz verloren gegangenen „Setzkunst".

Es ist nicht leicht, sich durch Werkers Schrift durchzuarbeiten. Man muß zunächst den Musiker in sich vergessen und dann zählen und rechnen, beziffern und multiplizieren, suchen und wieder rechnen. Ich muß gestehen, daß Werkers Zahlenergebnisse zunächst etwas Frappierendes, Überraschendes an sich haben; wenn man dann aber Stück für Stück zählend und rechnend mit ihm durchgeht, so wird man den Eindruck nicht mehr los, als sollte einem Prinzip zuliebe mehr konstruiert als entwickelt werden. Fast auf jeder Seite regt sich Widerspruch und immer wieder schreibt man an den Rand: „Konstruiert" oder „Unmöglich". Ein ganzes Buch ließe sich schreiben, wollte man alle Einwände und Bedenken gegen Werkers Berechnungen aufzählen. Ich greife nur ein paar Beispiele aus hunderten heraus, um Methode und Kritik einander gegenüberzustellen. Gleich in der C dur-Fuge mit Präludium beginnen die Kontroversen. Werker weist — wie in allen behandelten Stücken — die Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge aus gleichen musikalischen Kernmotiven nach. Ein Gedanke, der schon wiederholt ausgeführt worden ist, so von Ferruccio Busoni und von Reinhard Oppel (ZfM II, 3 und Bachjahrbuch 1921). Aber Werker geht viel weiter als seine Vorgänger und läßt jedes Fugenthema Note für Note aus dem Präludium herauswachsen. Aus dem thematischen Kern des C dur-Präludiums:

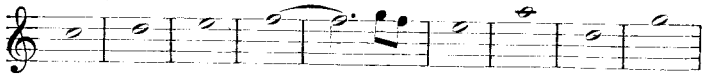


wird nach Werker durch die Vorschlagsverzierung (!) von c über d hinaus in „kurzem Anlauf" gewonnen:

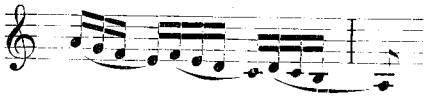
---

[1] Wilhelm Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von Joh. Seb. Bach. (Abhandlungen des Sächs. Staatl. Forschungsinstitus für Musikwissenschaft, Heft 3.) Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel.

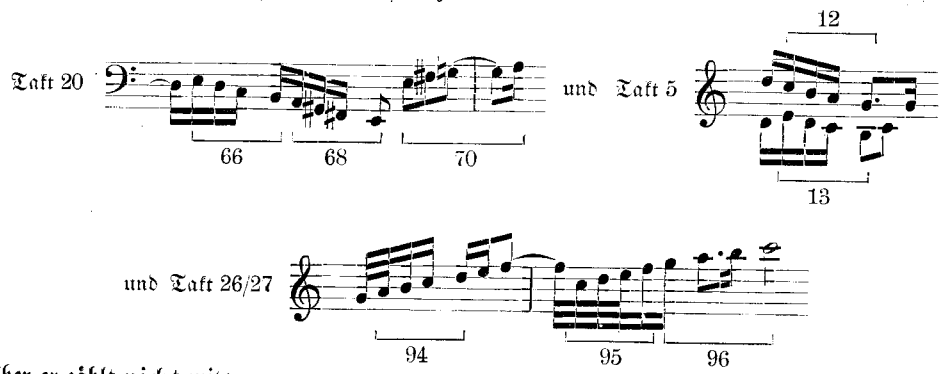
Nun kommt eine „umgekehrte, widergespiegelte Verzierung, aus c—d wird g—f in der Verkürzung", und das Fugenthema ist fertig:



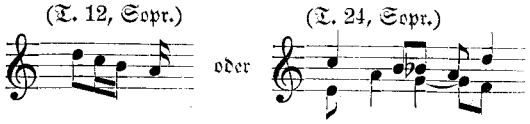
Die aufsteigende Quarte c d e f wird in der Umkehrung (a g f e) als Fortsetzung des Themas angesehen:



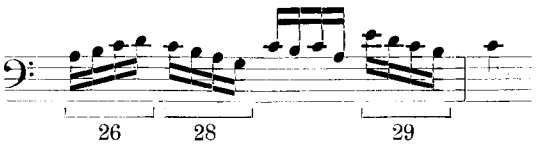
Durch die Annahme von „Vorschlagsverzierungen" in vollen Werten (!) und von „widergespiegelten Verzierungen" kann man schließlich alles beweisen, nur nicht jene in den gebrochenen Harmonien verschlossene innere, mehr angedeutete als ausgeführte Verwandtschaft mit dem Fugenthema. Es heißt die Analyse schon sehr weit treiben, wenn man eine reine Sekundverzierung als Umkehrung eines Sekundschrittes ansieht. Das läßt sich überall ohne weiteres ableiten. Nach diesen Aufstellungen beginnt Werker mit dem Zählen und Rechnen. Er errechnet vierundzwanzig Thematöne: „24mal tritt es im Verlaufe auf, und ebensoviele Spiegelungen lassen sich feststellen, das wohltemperierte Tonsystem ist 24tönig". Liest man diese Feststellung, so klingts merkwürdig genug. Nur ist das Thema von Werker bis zum kadenzierenden Abschluß gerechnet, während Bach es nicht ein einziges Mal in dieser Form anwendet, sondern nur bis zum vierzehnten, achtzehnten, bzw. zweiundzwanzigsten Ton. Das Thema ist also nicht vierundzwanzigtönig, sondern höchstens vierzehntönig, mithin entfallen auch Werkers weitere Folgerungen über Stimmeneinsätze (2×2, 2×3, $2\times7 = 24$) und den Pes ascendens und descendens. Dieser Pes, das Quartenmotiv — auf- und absteigend — kommt nach Werker sechsundneunzigmal vor, d. h. 4×24. Die Art, wie Werker diese sechsundneunzig Quartenmotive ausrechnet, gibt einen Einblick in seine ganze Methode. Er rechnet z. B.:



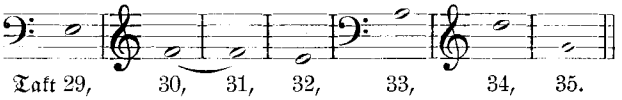
Aber er zählt nicht mit:



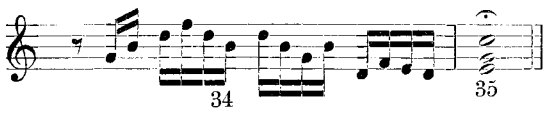
Über die Unmusikalität dieser Zwangsrechnung wird man nicht erst streiten wollen, wenn man die oben gegebenen Schlußtakte der Fuge ansieht oder die Stelle



in Quartenpedes eingeteilt findet. Aber auch die Rechnung stimmt nicht, da man, wie ich angedeutet habe, noch mehr Pedes auszählen, aber ebensogut weniger nehmen kann, sobald man sich nicht an das Notenbild, sondern an die musikalische Themenführung hält. Werker führt nun weiter zum Bauplan der Fuge und stellt dem Präludiumkern (e f e a d g) den Schlußteil gegenüber:

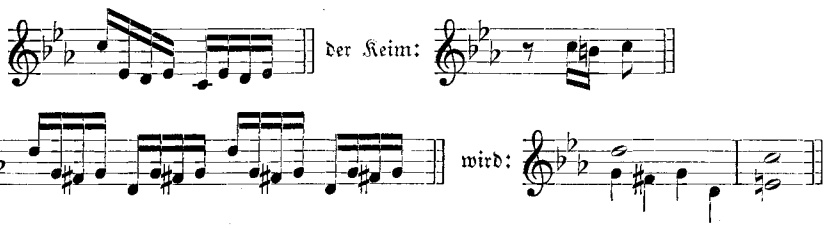


Wie gewinnt er dies Thema? Takt 29 aus dem Tenor, Takt 30 aus dem Sopran, Takt 31 trotz Vorhaltsauflösung aus dem Sopran, Takt 32 — Sopran, trotz Baßänderung und neuer Harmonie, Takt 33 aus dem Alt, 34 aus dem Sopran, 35 aus dem Alt. Die Noten d—g findet er in den Schlußtakten:



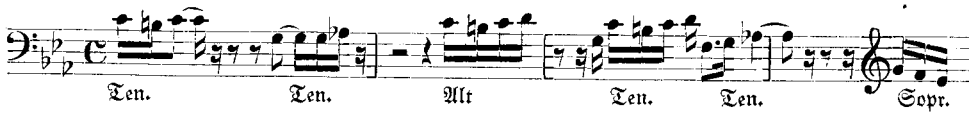
Dies völlig willkürliche Verfahren hat mit Bachs Musik nichts zu tun. Und ebensowenig die Zusammenstellung des „Mittelsatzes" (tonischer Vorder-, phonischer Nachsatz), der gleichfalls aus Baß, Tenor, Sopran, I und II Alt mühsam zusammengesucht wird. Natürlich ergeben sich aus solchen Konstruktionen symmetrische Figuren, bei Werker: sieben Spiegelungen, die er im Bilde vorführt. Doch sind die Spiegelungen nicht natürlich gegeben, sondern nach fleißigem Suchen mosaikartig zusammengesetzt. Man sieht es an mathematischen Tafeln ebenso, wie aus Rechnungen: Mittelsatz: 2×11 Töne und Takte, $11 = 35$ Präludiumtakte — 24 Fugenthematöne. Präludium fünfstimmig, 35 Takte $= 5 \times 7$, siebenmal kommt der Cdur-Dreiklang. Die letzte Feststellung ist richtig, die übrigen stimmen leider nicht ganz, und so sind auch die Schlußfolgerungen nicht haltbar.

Wie in der Cdur-Fuge, könnte ich ein Beispiel an das andre reihen, um Werkers Konstruktionen als solche nachzuweisen. Nur einige Stellen greife ich der Kürze halber heraus, denn ein Verfolgen aller Stücke würde eine Broschüre für sich beanspruchen. Im cmoll-Präludium wird aus



Werker meint, wer nicht merke, daß das Anfangsmotiv mehr als zweihundertmal im Präludium erklingt, sehe den Wald vor Bäumen nicht. Mit dem gleichen Recht kann man dasselbe Motiv in zahllosen anderen Werken Bachs ebenso leicht erkennen. Ich greife nur das Choralvorspiel „Jesu meine Freude" von Bach heraus (Peters, Bd. V). Wenn ich nach Werkers Me-

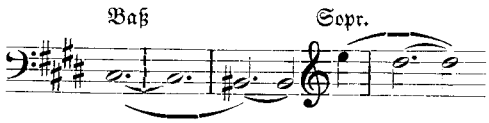
thode arbeite, d. h. die Noten aus verschiedenen Stimmen nehme, kann ich sogar das ganze Fugenthema aus dem Choralvorspiel entwickeln, etwa auf diese Art:



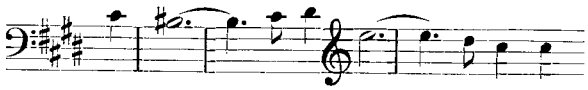
Man sieht, wohin diese Art der Themenfestsetzung führen kann, wie willkürlich die Konstruktionen Werkers sind. Er hat es nicht einmal so leicht wie ich, in dem Choralvorspiel das Thema zu finden. Er erhält erst in Takt 7—13 einen weiteren Thematon und gar das entscheidende g und as bekommt er erst in Takt 18 und 19! Ich glaube, durch das gegebene Gegenbeispiel ist diese Art der Themenfeststellung genügend gekennzeichnet, zugleich ist aber bewiesen, daß es bei Bach nicht auf die Einzelnoten, auch nicht auf gewisse typische Figuren, sondern auf das Gesamtthema, auf Linienführung und musikalische Gestaltung ankommt.

Die merkwürdigen Zahlenergebnisse Werkers spielen in der cmoll-Fuge um die Zahl 14: „Einmal acht und zweimal drei vierzehnmal, in immer deutlicherer Form spricht der Sopran den Themenfortschritt aus. Vierzehnmal setzt sich auch die Unterstimme mit diesem Themengliede auseinander, aber hier ist zehnmal eins und einmal vier vierzehn". Nach Werker ist das Fugenthema achtundzwanzigtönig, d. h. 2×14, das nackte Thema vierzehntönig. Nur schade, daß Bach das Thema zwanzigtönig auffaßt, wie es gleich der Sopran beweist und wie es auch Werker zugeben muß. Das Thema der Cisdur-Fuge zählt siebzehn Töne, Werker macht daraus einfach dreizehn Töne, indem er den Doppelschlag ausläßt, denn sein Präludienthema (im Baß) hat dreizehn Töne und 8×13 Takte zählt das Präludium. Im cismoll-Präludium werden die Verzierungsnoten wieder mitgerechnet. Es ist eben alles auf ein Ziel gesetzt, und wird dies einmal im Prinzip aufgestellt, dann ists nicht schwer, auch den Weg dahin zu finden.

Die cismoll-Fuge behandelt Werker auf mehr als vierzig Seiten. Unmöglich, alles aufzuführen, was er errechnet und was man als Musiker dagegen einwenden muß. Aus dem Präludium nimmt er:

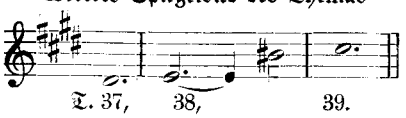


Dies Thema erscheint nun beim fünften Einsatz in folgender Veränderung:

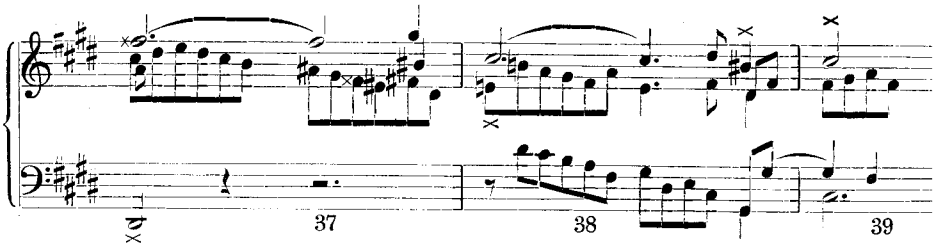

(Takt 9 ff.)

Alles, was zuerst kurz erschien, wird hier lang, und umgekehrt. Werker weist das auf einer Tafel nach. Und dieser fünfte Themeneinsatz bringt nun — nach Werker — „den letzten abschließenden Ton des Themas cis, so daß nun zum ersten Male im Gerüst des Hauptthemas cis his E dis cis, das vollständige Hauptthema mit seinen Originaltönen festgestellt ist". Das geschieht, wohlgemerkt, in Takt 11! Ich glaube, daß man mit solchen Konstruktionen alles zeigen, aber nichts beweisen kann, denn rein musikalisch ist das fragliche cis nichts anderes, als eine Weiterbildung des schon im ersten Takt einsetzenden Terzabstiegs im Sopran. Werker ruft hier aus: „Blühende Symmetrie". Ich sehe darin leider nur ein trockenes, vom Musikalischen sich weit entfernendes Untersuchen des Notenbildes. In dieser Methode geht es nun mit errechneten Zahlenbeziehungen weiter durch das ganze Werk, wobei auch Werkers Spiegelbilder eine große Rolle spielen. Man vergleiche nur:

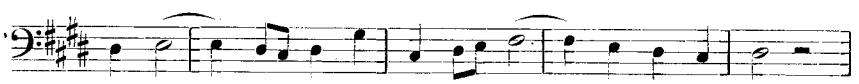
Werkers Spiegelbild des Themas



Bachs Schluß des Präludiums

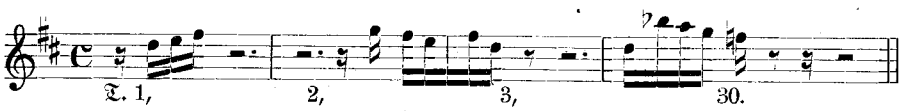


Bei Feststellungen dieser Art schaltet nach meinem Gefühl die Musik aus. Leider beruht Werkers Methode auf solchen Nachweisen, wobei man ihm gern zugeben wird, daß er mit großem Spürsinn und auch mit findiger Hand das Passende und Symmetrische zusammenzusetzen weiß. Selbstredend hat das Präludium neununddreißig Takte, weil das Thema dreizehn Töne zählt, denn $3 \times 13 = 39$. Hier zählt Werker allerdings die Vorschläge und Verzierungen mit, die er beim Cis dur-Fugenthema ausgelassen hatte. Die cis moll-Fuge bietet überhaupt ein Kapitel für sich. Die hundertfünfzehn Takte lange Fuge entspringt einem fünftönigen Thema nach der Formel $(1 \times 5) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + (2 \times 4) = 23$, das ist 115 : 5, und auch die Summe der dem ersten Thema entquollenen Formenspiele ist wieder 115. Um nicht diese verworrenen Fäden weiter auseinanderzulegen, möge nur ein Beispiel herausgegriffen werden: die Ableitung des ersten festen Gegensatzes aus dem Hauptthema cis, His, e, dis, cis. Werker faßt seine Aufgabe so an: er will die Reihe:

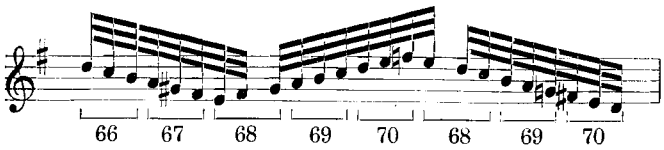


erhalten, also transponiert er das Thema nach E (e, dis, gis, fis, e) und sagt: Die erste Note e erhält eine Appoggiatura, also dis—e, die folgende Note dis wird durch einen Praller verziert, also dis, cis, dis, aus der halben Note gis wird ein Viertel, dafür erhält das nun kommende fis eine Schleife von unten, statt fis also cis, dis, e, fis, der Schlußton e bleibt, „nur leitet Bach mit dem durch einen Praller verzierten absteigenden dis zum Grundton von cis moll über". So ist das Thema entstanden, — „was zu beweisen war".

In der D dur-Fuge werden die Elemente des Themas, das Werker in völlig unmöglicher Teilung in drei Abschnitte zerlegt, in diesen Noten gegeben:



Drei Noten aus Takt 1, drei aus Takt 2, zwei aus Takt 3, 5 aus Takt 30! Der Pes ascendens und descendens muß natürlich im fünfunddreißigtaktigen Präludium siebzigmal auftreten. Werker hat also nun diese siebzig ausfindig zu machen. Bis Takt 31 geht das auch ganz gut, dann aber muß er — um die siebzig voll zu machen — Tonleitern und Läufe zerlegen in Pedes. Wie schematisch und unkünstlerisch das geschieht, vergleiche man nur an einem Beispiel:



Wie nun die „zweite Achtzehn", die Kopula, die „erste Neun", der Sertenschritt und die absteigende Quartenfigur das Fugenthema ergeben — diese Mosaikarbeit muß man einmal selbst nachprüfen. Sie sieht sehr schön aus, ist mit ungewöhnlichem Fleiß gearbeitet, hat aber mit Musik, und gar mit Bachs Musik, keine inneren Zusammenhänge.

Ich könnte weitere Stellen aneinanderreihen und meine Einwände gegen Werkers Konstruktionen vorbringen, aber ich glaube, daß diese wenigen Beispiele schon einen hinreichenden Einblick in die Methode geben. Sie ist aus dem Gedanken hervorgegangen, die Bachsche Symmetrie bis ins Einzelne nachzuweisen, aus einem rein formalen Ablauf der Motive Gesetze und Gleichungen abzuleiten. Die Entdeckerfreude hat Werker dabei ins Uferlose geführt, ihn mit Zahlen und Merkwürdigkeiten so belastet, daß die Musik allmählich zu einem reinen Objekt der Analyse geworden ist, daß er Zusammenhängendes zerreißt, Entlegenes verbindet, überhaupt die passenden Töne zusammensucht, wo sie ihm nur begegnen. Niemand wird seinen Fleiß, niemand die Mühe und das Eindringen in die Symmetrie der Bachschen Figuren und Formen verkennen, aber das Endergebnis ist ein völliges Negieren der Musik, ein mathematisches Rechnen, das, anfechtbar in der Methode, zu nichts anderem als einem äußerlichen und unfruchtbaren Spekulieren führt.

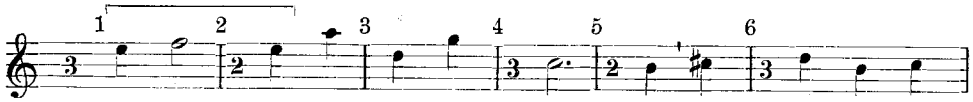
Daß Werker in seinen Zahlenergebnissen und Konstruktionen die Vollendung der niederländischen Kunst sieht, führt er verschiedentlich, am umfassendsten gegen den Schluß seines Buches, aus, ja, er bringt die C dur-Fuge sogar mit dem Tenor „L'homme, l'homme armé" in Zusammenhang. Über diese Dinge erübrigt sich für mich eine Kritik, da ich Werker hier nicht zu folgen vermag. Sehr tief schürfend sind auch seine gelegentlichen Abschweifungen nicht, so z. B. seine Ausführungen über das Ricercare oder seine Ausfälle gegen die Musikdramatiker, die oft „nicht viel über dem die Signalhupe drückenden Kraftwagenlenker stehen". Auch seine Wünsche, daß unsere Jugend mit den entdeckten Gestaltungsgesetzen groß wachsen möge, halte ich für nicht sehr aussichtsreich. Die Sätze Werkers, daß Bach jede Komposition auf Grund einer Gleichung begonnen hat, werden hoffentlich in seinem Buch beschlossen bleiben. Wohl kann der Sinn für Form und Linienführung durch gute Analysen gestärkt werden, doch nicht auf dem Wege Werkers, der die Musik ganz aus der Betrachtung hinaustreibt und mehr mit dem Bild der Noten, als mit ihrem musikalischen Geist und Sinn rechnet.

Georg Schünemann (Charlottenburg).

II[1]

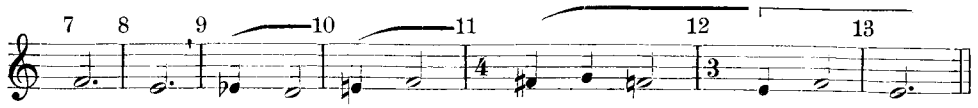
Musik oder Bruchrechnung?

In einem sehr bekannten Meisterwerk der Klavierliteratur findet sich folgende sehr unbekannte Melodie:



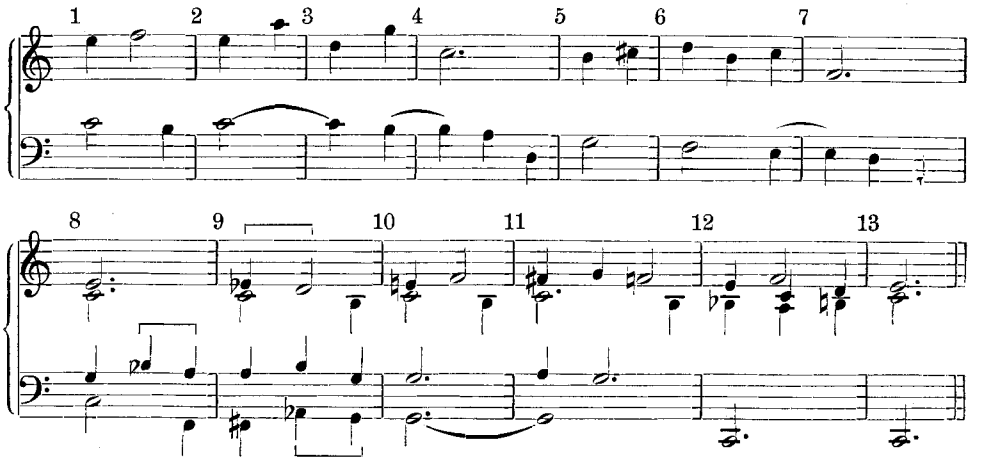
[1] Wir verletzen den juristischen Grundsatz: Ne bis in idem, indem wir eine weitere Auseinandersetzung mit Werkers Gedankengängen veröffentlichen. Dennoch glauben wir das um der prinzipiellen Erörterungen willen, die Rud. Steglichs Studie enthält, verantworten zu können.

Schriftleitung.



Wer im Trott der gleichförmigen Taktfolge zu musizieren gewohnt ist, den mag die freiere rhythmische Bewegung dieser Melodie zunächst befremden. Bei feinerem Hinhören aber wird in ihr eine ungewöhnlich reiche, mannigfaltige rhythmische Kraft fühlbar. Hier ist das Taktmaß kein starrer Rahmen, in den die Melodie hineingestellt wird; es ist selbst ein wesentliches Ausdrucksmittel der Melodie, aus ihr lebend, mit ihr sich wandelnd. Die Stützpunkte der Melodielinie, die Schritte f—e (Takt 1—2, 7—8, 12—13) und c—h (Takt 4—5) haben stets Dreivierteltakt, infolgedessen erscheint dieser als Grundtaktmaß. Durch die Beziehung auf dieses Grundmaß erhält alles andere seinen Ausdruckswert. Den weiter ausgreifenden Quintschritten der Melodie, a''—d'' und g''—c'' entsprechen rhythmisch erregtere Zweiviertelgruppen; auch das Fortdrängen von dem Dominantschluß im fünften Takt zeigt solche Erregung. Die melodische Beruhigung im sechsten Takt — das a'' d'' g'' der Takte 2—3 klingt nach in d'' h' e'' — ist auch von rhythmischer Beschwichtigung begleitet: die Auftaktwirkung des ersten und damit der Akzent des zweiten jener drei Töne wird im Dreivierteltakt eingeebnet. Dadurch erhält das f' e' in Takt 7—8 mehr Schlußkraft. Aber diese Schlußkraft reicht nicht aus, nach dem wechselvollen Oktavenabstieg e''—e' Ruhe zu bringen. Dreimal wird angesetzt, die Befestigung des e' und damit völlige Entspannung zu erreichen. Der erste Versuch es' d' — melodisch noch im Bann des vorhergehenden Schrittes f' e' — bleibt stecken, ja er bringt mit dem es' nur neue Gefahr. Der zweite Versuch, mit der kräftigeren Umkehrung des Leittonschritts f' e' unternommen, bietet allein dem Vorangegangenen nicht genug Gegengewicht. (Wer hiernach schon mit e' schließen wollte, der empfände noch einen starken Rest ungelöster Spannung.) So wird nochmals angesetzt, den Schritt e'—f' aufnehmend und steigernd, mit fis'—g'. Von hier aus, dem Punkte höchster Anspannung, liegt der Weg zum Abschluß endlich offen, denn die Folge fis' g' f', welche die Schlußversuche der beiden vorhergehenden Takte auf höherer Ebene vereinigt, und die der melodischen Ausbiegung entsprechende rhythmische Weitung auf vier Viertel, welche den erregenden Verengerungen im ersten Melodieabschnitt das Gegengewicht bietet, überwinden die der Herstellung des melodischen und rhythmischen Gleichgewichts entgegenstehenden Widerstände. Von diesem Takte aus — einer Art Generalauftakt zu den beiden Schlußtakten — kann die Melodie endlich mit der Rückkehr ins Anfangs- und Grundmotiv e'—f'—e' in der tieferen Oktave zur Ruhe gehen. Das labile e' des achten Taktes ist im letzten Takt endlich „stabilisiert".

Das Stück ist in der Urform fünfstimmig. Hier die Melodie mit den wichtigsten der anderen Stimmen:



Diese anderen Stimmen bekräftigen die dargelegte Form der Melodie, besonders ausgeprägt im achten und neunten Takt. Das b—a der tieferen Mittelstimme und das Auftakt-F des Basses unterstreichen das Unbefriedigende, Weiterverlangende des Schlusses auf e', beides überbrückt zugleich den scharfen Einschnitt zwischen dem e' und dem es' der Melodie, wobei das b—a die Wendung es'—d' vorausnimmt (der dann das As—G des Basses folgt). Die Krisis im neunten Takt wird nicht nur durch den bewegten Baß Fis—As—G (dessen Härte die Melodie in Takt 11 sänftigt), sondern auch durch die Dissonanzhäufung im zweiten Viertel: h c' d' gekennzeichnet.

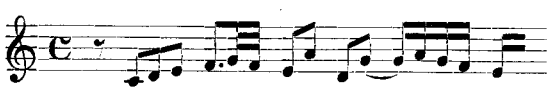
Das Musikstück, dessen Form hier nachgegangen wurde — ohne den Anspruch, ihr Wesentliches zu erschöpfen — ist das C dur-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach. Allerdings ist es hier, um das Erfassen der Form zu erleichtern, mit einem vierfach verkleinernden, aber zugleich verschärfenden Ohr gehört. Jeder Viertelnote in der obigen Notierung entspricht in der Urform ein Viervierteltakt. Die hier so leicht faßbare Melodie liegt dort in gebrochenen Akkorden, als deren Spitzentöne, wie in Nebelschleiern, welche die Umrisse dämpfen, aber auch größer erscheinen lassen.

Freilich ist es nicht so leicht, die rhythmische und melodische Form der Melodie im Urbilde selbst zu empfinden. Gewöhnlich wird das Stück von den Spielern und Hörern nachbuchstabiert ohne Verständnis dafür, wie sich die Buchstaben zu Worten und Gedanken, d. h. die Inhalte der einzelnen Takte zur Melodie fügen. Mit dem gewohnten simplen Wechsel leicht—schwer der achttaktigen Periode, der den Genuß mancher Musik so schön bequem macht, kommt man hier nicht weit. Es gilt, wie in der verkleinerten Form die wechselnde Gruppenbildung der Viertel, so in der Urform die der Takte zu empfinden, die Ruhe der Dreitakter, die Erregung der Zweitakter, die aufatmende befreiende Ausweitung auf vier — dies letzte wohl das überwältigendste Erlebnis dieses Präludiums! Es gilt, die Schwingungen der Melodielinie vom e'' bis herab zum letzten e' zu fühlen; dabei auch die Notwendigkeit, das e' des achten Taktes zu befestigen, und die verschiedenen Stufen dieser Bemühung, das c' im neunten Takt z. B. nicht als Durchgang, sondern als Dissonanz zu hören. Es gilt, ohne Unterbrechung den Kraftstrom zu spüren, der mit dem ersten Schritt e''—f'' hörbar wird und erst mit dem letzten Takt den Ruhepunkt wieder erreicht.

Vielen wird das nur erreichbar sein durch *Übungen im Ausweiten der Formempfindungskraft*. Im vorliegenden Falle wird das erste Ziel sein, die vierfach verkleinerte Melodie in allen Einzelheiten und als notwendige Einheit zu erfassen. Danach wird das Zeitmaß immer mehr verlangsamt, die Verkleinerung immer mehr aufgehoben, der von der Empfindung zu umspannende Zeitraum immer mehr ausgedehnt werden können unter stetem Aufmerken darauf, daß jene Empfindung des notwendigen musikalischen Zusammenhangs nie unterbrochen wird, bis endlich das Präludium auch in Zeitmaß und Gestalt der Urform lückenlos beherrscht wird.

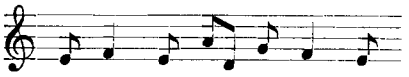
Diese Übung wird manchem einen sehr wunden Punkt seines Musikhörens und der heutigen Musikerziehung zum Bewußtsein bringen: die Unfähigkeit, größere musikalische Zusammenhänge zu erfassen und erfassen zu lehren. Dem abzuhelfen, wäre eine bisher noch kaum vorhandene *musikalische Disziplin des Formhörens* nötig. Welche starken Antriebe könnte von einer solchen die Pflege der älteren Musik wie das Schaffen der Gegenwart erhalten! Wie könnte diese neue Disziplin den musikalischen Menschen selbst kräftigen und weiten! Wer das C dur-Präludium in der geschilderten Weise studiert, wird einen Vorgeschmack davon haben.

Noch ein Blick vom Präludium aus zur Fuge. Ein Vergleich der Melodie des Präludiums (besonders in jener vierfachen Verkleinerung!) mit dem Fugenthema



zeigt, daß das Thema aus der Melodie erwächst durch rhythmische und melodische Verdichtung und Festigung der schweifenden Linie (Beschränkung auf die Kerntakte 1—3, 7—8 der verkürzten

Fassung und Sammlung um das eine e'), aber auch durch Bereicherung und Ausschmückung des Kerns: hierzu gehört der durch c' d' erweiterte Auftakt, der zunächst eine Folge der Verschleierung des Melodieschlusses im Präludium durch die Akkordspitze c'' ist, dann die zwischen f' und e' eingeschobenen Zweiunddreißigstel g'—f', die wiederum eine Folge jener Auftakterweiterung sind (deren notwendiges melodisches Gegengewicht), schließlich die in den Schluß f'—e' überleitenden Sechzehntel a'—g', wiederum bedingt durch jene beiden Zusätze. Diese Notwendigkeiten zu empfinden, vergleiche man die Grundlinie



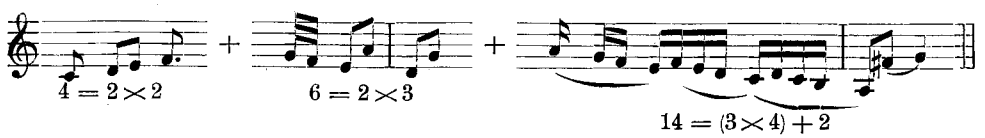
mit den Fassungen, die entstehen, wenn der erste Zusatz allein, oder die ersten beiden, oder schließlich alle drei hinzugefügt werden.

Diese Zusätze aber sind nicht etwa, von der Fuge selbst aus gesehen, zufällig, weil sie eine Folge des c'' im Schlußtakt des Präludiums sind. Sie sind auch nötig, dem Fugenthema das charaktervolle Gepräge zu geben, welches seine verdichtete, gefestigte Tonfolge vollends aus dem stimmungsmäßigen, liedhaften Bereich des Präludiums hinaushebt. Die Geburt des Charakters aus der Stimmung — so etwa könnte man den Vorgang der Kristallisation des Fugenthemas aus diesem Präludium kennzeichnen — wird dadurch erst vollendet. Unverkennbar, wie übrigens in vielen Fugen des Wohltemperierten Klaviers, trägt dieser Charakter in der Art, die melodische Grundlinie aufzulockern, zu beflügeln, rokokohafte Züge. Daß die Fuge selbst nur eine Auswirkung, eine Bewährung dieses Charakters ist, das im einzelnen nachzuweisen, geht über die hier gestellte Aufgabe hinaus.

* * *

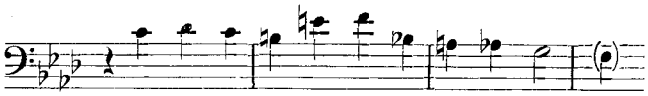
Eine andere Auslegung dieses Präludiums und der Fuge ist versucht in einem kürzlich erschienenen umfänglichen Buche: „Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach von Wilhelm Werker" (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922).

„Sieben je taktfüllende Töne enthält das Thema des (fünfstimmigen) Präludiums", das „fünfmalsieben, das sind fünfunddreißig Takte, umfaßt". Das „Thema" ist hiernach also: e'' f'' e'' a'' d'' g'' —. Die Teilung in fünf Siebentakter gibt zugleich die Formgliederung des Präludiums an; die drei mittleren Gruppen stehen als Mittelsatz zwischen dem je sieben Takte umfassenden Vorder- und Nachsatz. „Ausgerechnet in sieben Takten, das ist in einem Fünftel des Präludiums" klingt der ungetrübte Cdur-Dreiklang. Bedeutsam ist, inmitten der gebrochenen Akkorde, „das fünfmalige Auftreten der Klangfigur h c d", zuerst (viermal) nach zweimalelf, dann (einmal) nach dreimalelf Takten. „Der Mittelsatz besteht ja auch aus zweimalelf Tönen und Takten" ($2 \times 11 = 3 \times 7$?). „Elf ist die Differenz von fünfunddreißig Präludientakten und vierundzwanzig Fugenthematönen". „Merkwürdigerweise besteht das Thema (der Fuge) aus vierundzwanzig Tönen, vierundzwanzigmal tritt es im Verlaufe auf, und ebensoviele Spiegelungen lassen sich feststellen. Das wohltemperierte Tonsystem ist vierundzwanzigtönig (?). Warum sollte die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers das nicht berücksichtigen?" Drei Durchführungen hat die Fuge, „zu vier (2×2), sechs (2×3) und vierzehn (2×7 oder $(2 \times 1) + (4 \times 3)$ Stimmeneinsätzen. Dementsprechend besteht das Fugenthema auch aus $(2 \times 2) + (2 \times 3) + 14$ Tönen":



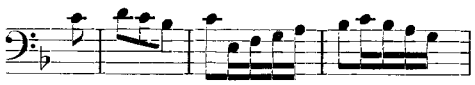
„Das alles sind keine leeren Zahlenspielereien bei diesem Gewaltigen, sondern diese mathematische Denkart ist die Basis einer hochentwickelten Kultur der musikalischen Metrik".

Nun die Probe aufs Exempel! Man dividiere das Präludium durch fünf und höre (wohlgemerkt: höre! und nicht nur: sehe!), in welch siebentaktige (in der Verkürzung siebenviertlige) Gebilde es dabei zerfällt. Es zerfällt im schlimmsten Sinne des Wortes. Welche „Kultur der musikalischen Metrik"! Was sich dabei dem Auge des Mathematikers für Geheimnisse offenbaren — in Werkers Buch des breiteren zu lesen — ist dem Ohr des Musikers fremd. Wie gewaltsam, widermusikalisch schon die Bestimmung der Themen, ja für dieses Präludium schon die Annahme eines Themas, da das Wesen dieses Stückes doch gerade darin liegt, kein Thema zu haben, sondern erst eins zu werden! Und das Fugenthema kommt mit den vierundzwanzig Tönen überhaupt kein zweitesmal unverändert und nur noch zweimal mit verändertem Schluß vor — bei vierundzwanzigmaligem Auftreten! Solche Gewaltsamkeiten, mit immer wieder andrer willkürlicher Begründung, sind bei Werker an der Tagesordnung. Vom Edur-Präludium heißt es: „Da das Präludium vierundzwanzig Takte lang ist, muß das Thema aus vierundzwanzig Tönen geformt sein." Aber das „Thema" des fünfunddreißigtaktigen Cdur-Präludiums mußte doch nicht aus fünfunddreißig Tönen geformt sein?? Und die Rechnung beim Edur-Präludium stimmt auch nur, wenn von den Varianten des „Themas" die beiden im elften Takt (dabei eine Umkehrung) nicht mitgezählt werden. Werker hilft sich hierüber höchst künstlich mit seinem mathematischen Operationsmesser hinweg. In Fällen aber, wo auch derartige Kunststücke seiner Theorie keine Rettung bringen, bleibt ihm nur ein Seufzer des Bedauerns — für Bach; so in der fmoll-Fuge: „Sechsmal, leider nicht fünfmal enthält das zehntönige Fugenthema noch einen Abschlußton":



dieses "leider!" sagt alles.

Daß das „zehntönige" Thema ebenso wie die „Themen" des Cdur- und Edur-Präludiums und unter anderm auch noch das, nach Werker, vierzehntönige der Fdur-Fuge



ohne Abschluß in der Luft hängen bleiben, darüber setzt sich Werker souverän hinweg. Beim Edur-Präludium heißt es: „Daß der Meister sich schon des öftern, wie auch hier wieder, mit der zeitgemäßen Art des Phrasierens in hellstem Widerspruch befindet, sei nur nebenher erwähnt; alles was nicht von schaffenden Tonsetzern allerhöchsten Ranges erfunden und ausgebaut worden ist, hat für die Kunst und ihre Geschichte keinen Wert, die Phrasierungslehre stammt aus den Stuben der Theoretiker". Und bei der Fdur-Fuge: „Daß Bach durch die Vierzehntönigkeit dieses Fugenthemas sich als Ignorant in Sachen der modernen Phrasierungstechnik erweist, muß den gründlichen Vater dieser Disziplin gewiß betrüben." Diese Stellen und manche ähnlichen des Werkerschen Buches, z. B. die oben angeführte von den „Zahlenspielereien des Gewaltigen" sind dadurch merkwürdig, daß der Name Bach anstelle des Namens Werker gebraucht wird. Dadurch erhalten auch die in jenen Sätzen enthaltenen richtigen Gedanken eine andere als die von ihrem Verfasser beabsichtigte Wendung. Daher hätte auch Hugo Riemann, der Vater jener Phrasierungslehre, der auch die bis heute bemerkenswerteste Analyse des Wohltemperierten Klaviers geschrieben hat, keinerlei Anlaß zur Betrübnis. Zeigt sich doch Werker, nebenbei gesagt, gar nicht imstande, den wirklichen Mangel der Riemannschen Analyse zu sehen: daß nämlich Riemann an die vielgestaltige, gewissermaßen mehrdimensionale Barockmetrik der Bachschen Präludien und Fugen den

rationalistischen Maßstab der achttaktigen Periode anlegt, der aus der metrisch eingeebneten Musik des Beethovenzeitalters gewonnen ist. So fehlt Werker auch naturgemäß das Verständnis dafür, wie weit Riemann dennoch in die Form der Bachschen Musik eingedrungen ist. Es hat etwas Ergreifendes zu sehen, wie Riemann z. B. um das Cdur-Präludium ringt mit seinen für diese Aufgabe ungeeigneten Mitteln und wie er doch dahin kommt, wenigstens im ersten Teil das Rechte zu erkennen und zu umschreiben — weil ihm eben, anders als Werker, seine Theorie nur ein Hilfsmittel war, sich über gehörte Musik Rechenschaft zu geben.

Auch Werker will gewiß der Musik dienen. Aber er vergißt die Musik über der Mathematik; er vergißt, über seinen Rechnungen, zu hören. Es gibt bei ihm schließlich keine Töne mehr, die ein Klangleben führen, sondern nur Noten, die auf geduldigem Papier ein gedrucktes Dasein fristen. Seine Theorie wird ihm Selbstzweck. Er untersucht nicht zunächst den musikalischen Wuchs seiner Opfer, um dann zu sehen, welche zahlenmäßig feststellbaren Verhältnisse dieser Wuchs aufweist. Er beginnt vielmehr mit der mathematischen Operation und behauptet dann, die dadurch gewonnenen Teile seien die Glieder des musikalischen Körpers — während sie doch nur Bruchstücke von ihm sind. —

Es gibt in verschiedener Hinsicht zu denken, daß sich Rechnungen der Werkerschen Art beispielsweise am Cdur-Präludium und der Fuge auch mit ganz anderen Ergebnissen durchführen lassen. So ergibt die Untersuchung auf Grund obiger musikalischer Analyse: Die Melodie des Präludiums erreicht mit dem vierzehnten Tone den ersten Abschluß auf e′; sie braucht dann noch sieben Töne, um zur Befestigung dieses e′ durch die Rückkehr zum dreitönigen Ausgangsmotiv zu gelangen. Das Fugenthema, schließend auf dem e′ im dritten Viertel des zweiten Taktes, zählt vierzehn Töne, die sich in zweimal sieben gliedern durch den natürlichen Einschnitt nach dem e′ des letzten Viertels im ersten Takt. Im vierzehnten Takt ist der schärfste Einschnitt der ganzen Fuge; diese ist somit in zwei Teile geschieden, deren jeder, seinen Anfangs- und Schlußtakt mitgerechnet (der verschränkende also doppelt), vierzehn Takte in Anspruch nimmt. Der Haupteinschnitt im ersten Teil, zwischen erster Durchführung und Modulationsteil, findet sich zu Beginn des siebenten Taktes. Die sieben Töne der ersten Themenhälfte sind musikalisch zu 4 + 3 geordnet; die erste Hälfte der Fuge bringt das Thema im Durchführungsteil viermal, im zweiten Abschnitt zweimal je dreimal. Die zweite Fugenhälfte zählt vierzehn Themawiederholungen.

Diese aus dem Ergebnis der musikalischen Analyse gewonnenen Zahlen sind gewiß musikalisch besser begründet als die nur mathematisch-spekulativen Werkers. Ob sie alle nun wirklich auch musikalische Notwendigkeiten bedeuten, ist damit aber noch nicht erwiesen. Von Werkers Art, nur Noten zu zählen, nicht Klänge zu wägen, bleibt auch hier ein Rest zu tragen peinlich, da die Art der Fragestellung Werkers übernommen wurde. Die „analytische Geometrie", geschweige denn die Dynamik der Musik, diejenige Wissenschaft, welche die bisher nur von musikalischen Menschen empfundenen, aber nicht gewußten Gleichungen der musikalischen Lebenslinien aufstellen könnte, ist hier höchstens embryonenhaft vorhanden.

Andrerseits spricht das neue Zahlenergebnis für Werkers Ansicht, daß die musikalischen Kunstformen irgendwie zahlenmäßig faßbar sind. Aber das ist keine durchaus neue oder neuaufgefundene Erkenntnis. Daß musikalische Kunstwerke „proportioniert" sind, gilt wohl allgemein als selbstverständlich. Nicht also Werkers Grundgedanke trägt die Schuld an den anfechtbaren Ergebnissen seiner Bach-Studien, sondern die willkürliche, einseitig und daher widermusikalisch mathematische Anwendung dieses Gedankens. Nur dann hätte eine analytische Geometrie der Musik Aussicht auf fruchtbare Entwicklung, wenn sie nicht von den arithmetischen Eigenheiten des Notenbildes, sondern von den musikalischen der Klangerscheinung ausgeht.

Zwischen all den von allzugroßer Entdeckerfreude geschwellten „muß" und „also" sagt aber Werker auch einmal bescheiden, sein Buch wolle „nur der Anstoß sein zu einer sachlicheren Art der Betrachtung von Meisterwerken der Musik, keine vollendete letzte Handlung". Und

über die besondere Art dieser Sachlichkeit heißt es an anderer Stelle: „Es ist hohe Zeit, daß der Musiker Herz und Kopf wieder gemeinsam ausbilde, daß er sich schäme, aufdringlich von seinen Gefühlen und Leidenschaften zu reden." Hier tritt es zutage, daß Werkers Buch im tiefsten Grunde Ausdruck jener jungen, zukunftsvollen geistigen Strömung ist, welche im Gegensatz zu der im Kultus der Ichgefühle zersplitterten alten Welt überpersönlichen, allgemeinverbindenden Zielen zustrebt. Werker ist ein Vorkämpfer dieser neuen Welt, aber der Eifer für seine Idee macht ihn blind für die Wirklichkeit. Er hat, in der neuen Richtung vorwärtsstürmend, den Boden unter den Füßen verloren.

Sein Buch ist übrigens ein Zeugnis der besonderen Hinneigung des neuen Musikgeistes, der sich von der Ichmusik des letzten Jahrhunderts abwendet, zur Musik der Barockzeit, jener Musik, die wie keine andere eines uns heute noch zugänglichen Zeitalters von einem großen allgemeinen Kraftstrom getragen ist. Aber man erlebt bei Werker, dessen sektiererhaften Sonderart gemäß, hauptsächlich eine Wiederkehr des barocken Spekulationsgeistes, der gewiß nicht der fruchtbarste, unvergänglichste Teil des barocken Lebensdranges ist und schon seinerzeit heftige Fehden zwischen mathematisch-gelehrter und praktischer Musikanschauung heraufbeschwor.

* * *

Es mag nicht unnützlich sein, zum Schluß ein wenig in diese alten Fehden hineinzuleuchten und damit den verwandten Erscheinungen der Gegenwart die Geschichte als einen Spiegel vorzuhalten. Überdies wird dabei auch auf Bachs persönliche Stellung zu diesen Dingen einiges Licht fallen.

Männer wie der französische Pater Mersenne mit seiner Harmonie universelle (1636) und der deutsche Jesuit Kircher mit seiner Musurgia (1650) und Phonurgia (1673) waren im barocken Jahrhundert die Säulen der mathematischen Musikbetrachtung. „Diese unsre neue Musurgia, sagt Kircher, besteht hauptsächlich in kunstreicher Zusammenstellung melotaktischer Tabellen" — das sind aber weiter nichts als Permutationsexempel, von solchen künstlichen Operationen wie denen Werkers weiß Kircher nichts. Die Permutationsweisheit genügt ihm ja schon, die Rezepte zu liefern, nach denen auch Laien, selbst „Kinder und Weiber" „in kürzester Zeit und ohne Anstrengungen" komponieren können, „was die bloßen Praktiker unter den Komponisten kaum in vielen Jahren erreichen". Selbiges Verfahren käme übrigens der Heidenmission ganz besonders zustatten, da ja die Patres unter den Wilden nicht immer gleich gedruckte Notenbücher oder gelernte Komponisten zur Hand hätten, um den Musikhunger der Indianer christlich zu stillen. Von gleichem Geiste erfüllt ist die Phonurgia, in der sich Kircher bemüht, von seinem „mit Neuerfindungen und ungemeinen Wundersachen stets schwangeren Gemüte angetrieben" zwischen der Musik und der Geometrie „durch die vielfältige Vergleichnuß einen Heurath gleichsam zu machen." Der ältere Mersenne operiert gleichfalls mit Permutationstabellen und ähnlichem, auch bei ihm spielt die Theologie gelegentlich mehr in die Mathematik hinein als die Musik selber. Er rät z. B. in dem der Komposition von Melodien gewidmeten Kapitel, die Zahl sechs zu meiden, weil sie nur dazu da sei, die Größe dessen zu feiern, der das Weltall in sechs Tagen geschaffen habe.

Hören wir nun hiergegen einen Zeitgenossen Bachs, Augusts des Starken Dresdner Hofkapellmeister Heinichen in seiner berühmten Generalbaßschule (1711): „Man siehet offt mit Verwunderung, was in manchen Musicalischen Quartanten vor absurde Weitläufftigkeiten und vermeinte Accurateſſen der Komposition vorgetragen werden, welche so wenig Grund haben, als bald sie ihren Meister verrathen, daß er aus der Zahl derjenigen Musicorum sey, welche auff dem Papiere zwar viel ausgebrühete Grillen zeigen, dem Gehöre aber weniger Contentement mit ihrer Music geben können, als ein Musicalischer Leyermatz . . . Und solche musicalische Aristotelici meinen doch Wunder was sie mit solchen Grillen vor Heiligthümer erwerben." Eine andere Musikgröße jener Zeit, der Hamburger Mattheson, sagt im „Forschenden Orchester" (1721) nicht

weniger deutlich: „Kein vernünftiger Musicus poeticus, der doch wohl allen andern Musicis vorgehet, wird das principium seiner Wissenschaft, den Ursprung, das Fundament und die Grundsätze seiner Kunst in der sordiden, filzigten, lausichten Arithmetica suchen, es mögen auch aliter sentientes soviel Aufschneidens von den Zahlen machen als sie wollen." Gewiß, in frischfröhlichem Draufloskomponieren sieht auch er nicht das Heil. „Die kluge Voraussicht fordert unausgesetzlich in allen Dingen einen ordentlichen Überschlag zu machen, ehe man zum Werke schreitet". Aber nicht die Mathematik, die eine menschliche Kunst sei, sondern die Natur als eine göttliche Kraft gebe dem Komponisten die rechten Maße. „Die Musik ist *über*, aber nicht *wider* die Mathematik."

Daran hielt Mattheson fest auch gegen heftige Angriffe, die ein streitbarer Nachfahre Kirchers gegen ihn richtete: der Leipziger Magister Lorenz Mizler, „Anstifter, Urheber und Secretarius" einer „Societät der musikalischen Wissenschaften", welche sich nebst der Historie, Weltweisheit, Redekunst und Poesie insbesondere der Mathematik verschrieben hatte, um damit der Musik eine sehr nötige „große Ausbesserung" zu geben. „Bloße praktische Musikverständige, so dekretiert der Herr Magister, können deswegen in dieser Societät keinen Platz finden, weil sie nicht imstande sind, etwas zur Aufnahme und Ausbesserung der Musik beizutragen. Theoretisch Musikgelehrte aber finden einen Platz bei uns, wenn sie gleich in der Ausübung nicht viel wissen, weil sie in den mathematischen Ausmessungen etwas erfinden können". Mizlers Hauptsatz ist: „Die Mathematik ist das Herz und die Seele der Musik." Dennoch sind in der „Musikalischen Bibliothek", der Vereinszeitschrift der Societät, keinerlei mathematische Betrachtungen der Art zu finden, wie sie heute Werker eben an Kompositionen jener Zeit anstellt, noch dazu an Kompositionen, deren außergewöhnlich gediegene, kunstfertige musikalische Arbeit in Mizlers Kreise bekannt sein mußte. Dabei ist Mizler sicherlich einer der ersten, die im Zeitalter des Wohltemperierten Klaviers solche Betrachtungen hätten pflegen können. Hingegen versäumt er nicht, getreu in Kirchers Fußstapfen wandelnd, eine musikalische Maschine zu erfinden, „vermittelst welcher man jemanden den Grund der Composition und des allgemeinen Basses in kurzer Zeit gar leicht beybringen kann". Und nach ihm findet sich z. B. noch Johann Philipp Kirnberger ein mit dem „Allezeitfertigen Polonoisen- und Menuettencomponisten" (1757), einem „arithmetisch-musikalischem Kunststück . . ., vermittelst wessen auch ein Unerfahrener in der Musik soviele Polonoisen und Menuetten componieren kann als er nur verlanget" und dem Verfahren, „Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln" (1783). Aber Kirnberger hat's vielleicht so ernst nicht gemeint . . .

Und Johann Sebastian Bach? Seine Lust am Experimentieren ist mehrfach bezeugt. Sollte er nicht auch für mathematische Theorien etwas übrig gehabt haben? Sind nicht Mizler und Kirnberger seine Schüler gewesen? War er nicht auch Mitglied von Mizlers Societät?

Aber Mizler selbst berichtet nur, Bachs Unterricht „in musica practica", nämlich im Klavierspiel und in der Komposition genossen zu haben — und gerade Mizler hielt bekanntlich Praxis und Theorie in der Musik streng auseinander; auch Bachs Kompositionsunterricht schien ihm also — und das ist im Hinblick auf die Werkerschen Theorien besonders wichtig — nur ins *praktisch*-musikalische Gebiet zu gehören. Die Societät hat neun Jahre in allernächster Leipziger Nachbarschaft Bachs bestanden, ehe er Mitglied wurde; und er wurde es, nicht weil er aus eigenem Antrieb sich um die Mitgliedschaft bewarb, sondern „auf Veranlassung des Hofraths Mizlers". In dem Nekrolog auf Bach schließlich, der in der „Musikalischen Bibliothek" erschien, — und hier hätte Mizler gewiß nicht versäumt, Bach als Kronzeugen für seine mathematischen Theorien zu nennen, wenn das angegangen wäre —, in diesem Nekrolog heißt es in dem von Mizler selbst angehängten Schlußabschnitt: „*Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung.*"

Rudolf Steglich (Hannover).

Bücherschau

Alton, Robert. Violin making and repairing. („Work" handbooks.) Illustr. 8°. London 1923, Cassell. 1 sh. 6 d.

Berg, Alfred. Om Konsert salarnas akustika problem. Techniska samf:s handl. Föredrag. Nr. 8. 8°, 54 S. 1921.

Bergmans, Paul. L'Académie Royale de Belgique depuis sa fondation (1772—1922). — II. Sections de Musique et des Sciences et Lettres dans leurs rapports avec les Beaux-Arts. 8°, 24 S. Brüssel 1922, Lamertin.

Van den Borren, Charles. Compositions inédites de Guillaume Dufay et de Guillaume Binchois. (S.-A. aus den Annales de l'Acad. Roy. d'archéologie de Belgique.) 8°, 16 S. Antwerpen 1922, Sécelle.

Van den Borren, Charles. The genius of Dunstable. (S.-A. aus den Proceedings of the Musical Association 1920/21.) 14 S. Leeds 1922, Whitehead & Miller.

Caillaud. Notions acoustique physiologique et musicale. 172 S. G. Doin. 8 Fr.

Chop, Max. Giacomo Puccini. Madama Butterfly ... Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert mit zahlr. Notenbeispielen. (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 32.) kl. 8°, 79 S. Leipzig [1923], Ph. Reclam jun. Gz. —30.

Ciampelli, Giulio Mario. Toscanini. 8°. Mailand 1923, edizione Modernissima. 2.50 L.

Damerini, Adelmo. Boris Godunoff di M. Mussorgsky. Guida attraverso il poema e la musica. 8°. Mailand 1923, Caddeo. 5 L.

Danzfuß, Karl. Die Gefühlsbetonung einiger unanalysierter Zweiklänge, Zweitenfolgen, Akkorde und Akkordfolgen bei Erwachsenen und Kindern. (Friedr. Manns Pädagog. Magazin, Heft 915.) 8°, 87 S. Langensalza 1923, H. Beyer & Söhne. Gz. 2.75.

Decsey, Ernst. Johann Strauß. Ein Wiener Buch. Mit 25 Bildern. 1.—5. Tausend. gr. 8°, 298 S. Stuttgart-Berlin 1922, Deutsche Verlags-Anstalt verein. m. Schuster & Löffler.

Das Buch zeigt Decsey auf der Höhe moderner biographischer Geschichtsschreibung: ein mit vieler Mühe und großer Liebe zusammengetragener Stoff wird in wahrhaft künstlerischer Weise verarbeitet. Decsey sieht in Joh. Strauß und in seiner Wiener Walzer- und Operettenschule ein Symptom der francisco-josefinischen Verfallszeit. Das leichtlebige, oberflächliche, entnationalisierte Österreichertum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sein Gegenspiel auf dem Theater in der Wiener Operette, einer Mischung verwässerter Offenbachscher Gesellschaftsparodistik, Wiener Volksparodistik und alter Wiener Singspieltradition. Die musikalische Entwicklung dieser niederen dramatischen Gattung wird allerdings durch eine Persönlichkeit von höchster melodischer Potenz bestimmt, durch Johann Strauß. Die Verquickung einer Theatralik, die immer mehr ins Seichte, immer mehr den niederen Instinkten einer nur auf Gewinn und Genußsucht eingestellten Gesellschaft entgegenkommt, mit dem im alpinen Bauernvolk wurzelnden süddeutschen Rundtanz, dem Walzer, macht das kulturgeschichtliche Besondere der Wiener Operette aus, deren musikalischer Werdegang aber durch die Eigenart der Straußschen Melodik bestimmt wird, die tief im Erotischen seiner Persönlichkeit wurzelt.

Dadurch, daß Decsey den Helden seiner Biographie aus seinem Milieu gesetzmäßig erstehen läßt, gewinnt seine Darstellung allgemein kulturgeschichtliche Bedeutung. Sofern er aber die Entwicklung der Wiener Operette, wenn auch nur skizzenhaft, bis in die jüngste Zeit hinein verfolgt, gewinnt das Buch auch musikgeschichtlichen Wert. Hatte sich doch bisher kein ernsterer Schriftsteller an dieses heikle Thema herangewagt.

Eine reizvolle Aufgabe wäre es gewesen, den Wurzeln des Walzers, diesem Hauptrequisit der Wiener Operette, nachzugehen. Mit Recht sucht Decsey die Anfänge des süddeutschen Rundtanzes im österreichischen Barock, ohne jedoch eine Kontinuität in der Entwicklung dieser Tanzform nachweisen zu können. Vielleicht kann der Verfasser gelegentlich der zweiten Auflage des Buches eine Wiener Dissertation (sie liegt nur handschriftlich vor), die sich mit dem Thema befaßt, verwenden.

Es braucht nicht erwähnt zu werden, daß die Darstellung dieses echten „Wiener Buches", das in inniger Liebe und heller Begeisterung für Wien und seinen musikgetränkten Boden geschrieben wurde, meisterhaft ist. Die Lektüre dieses Buches bereitet einen wirklichen Genuß.
Paul Nettl.

Delaporte, Y. Les Chants de l'Ordinaire de la Messe d'après les documents chartrains. 8°. Tournai 1922, Desclée & Cie.

Van Doorslaer, G. Jacobus Peetrinus compositeur malinois (vers 1553—vers 1591). (S.-A. aus Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines. Bd. XXVII.) 8°, 20 S. Mecheln 1922, Godenne.

Van Doorslaer, G. Nos carillons. 8°, 15 S. Braschaat 1922, De Bièvre.

Van Doorslaer, G. René del Mel, compositeur du XVIe siècle. (S.-A. aus Annales de l'Acad. R. d'Archéologie de Belgique.) 8°, 72 S. Antwerpen 1921, Sécelle.

Sábián, Ladislaus. Claude Debussy und sein Werk. Mit bes. Rücksicht auf den musikalischen Impressionismus. 8°, 97 S. (Zeitgenössische Komponisten 9.) München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 2.50.

Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des staatl. akad. Instituts für Kirchenmusik in Berlin. 1822—1922. Hrsg. Max Schipke. Vorwort v. Herm. Kretzschmar. 8°, 64 S. Berlin-Charlottenburg 1922, Anstaltsleitung. 1000 *M*.

Flotow, Friedrich von. Martha oder Der Markt von Richmond ... Vollst. Dichtung mit Einführung und Notentafeln hrsg. von Heinr. Platzbecker. (Welt-Bibliothek Nr. 56.) Dresden [1923], Deutsches Verlagsbuchhaus. 420 *M*,

Frey, Max W. G. Ph. Telemanns Singe-, Spiel- u. Generalbaß-Übungen, ein Beitrag zur Geschichte des begleiteten Kunstliedes. Zürcher Dissertation 1922.

Gamble, William. Music engraving and printing. Historical and technical treatise. 8°. London 1923, Pitman. 21 sh.

Gruisemann, Michael. Beethoven. (Philosophische Reihe. Bd. 44.) kl. 8°, 226 S. München 1923, Rösl & Cie. Gz. 3.50.

Haapanen, Toivo. Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek in Helsingfors. I, Missalia. (Helsingfors Universitetsbiblioteks skrifter IV.) 8°, XXXVI u. 216 S. [In deutscher Sprache.] Helsingfors 1922.

Hasse, Max. Der Dichtermusiker Peter Cornelius. Bd. 2. gr. 8°, IV, 196 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel. Gz. 3.

Hillmann, Adolf. Schubert. 8°, 248 S. Stockholm 1922, Wahlström & Widstrand. 7.25 Kr.

Holle, Hugo. Regers Chorwerke. (Max Reger. Eine Sammlung von Studien. Heft 3.) gr. 8°, X, 73 S. München [1923], O. Halbreiter. Gz. 2.50.

Hoerth, Otto. Freiburg und die Musik. Zwei Beiträge zur Geschichte der einheimischen Musikpflege seit 1800. 8°, 27 S. Freiburg i. B. [1923]. W. Momber. Gz. —75.

Jaell. Nouvel Enseignement musical et Manuel basé sur la découverte des boussoles tonales. 24 S. Les presses universitaires de France. 2.50 Fr.

Jahrbuch der Musikantengilde. Hrsg. von Max Schlenzog. Bd. 3. gr. 8°, 48 S. Rudolstadt 1923, Greifenverlag. Gz. 2.20.

Jemeć, Vasil. Kobza ta Kobzari. (Laute und Lautenspieler [Ukrain.].) Biblioteka „Ukrainskogo Slova". Berlin(-Schöneberg, Hauptstr. 11) 1923, Ukrainske Slowo.

Klein, Walther. Harmonielehre für Vorgeschrittene. Ein System der leiterfremden Harmonien. 2. Aufl. gr. 8°, 66 S. Innsbruck 1923, Universitäts-Verlag Wagner. Gz. 1.50.

Kreps, Dom Joseph, O.S.B. Le rôle unificateur de l'organiste liturgique. Préface de Vincent d'Indy. 8°, 80 S. mit 40 S. Beilagen. Löwen 1921, Bureau des œuvres liturgiques, Abbaye du Mont César.

Kretzschmar, Hermann. Bach-Kolleg. Vorlesungen über Johann Sebastian Bach, gehalten a. d. Universität zu Berlin. 8°, 90 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel.

Für den, der Hermann Kretzschmars Bach-Kolleg wirklich gehört hat, mag das Buch die Grundlage und den Anhaltspunkt für eine tief-

gehende Erinnerung abgeben: denn es ist klar, daß es, so wie es gedruckt vorliegt, nur die Tatsachen und Gedächtnisstützen für einen lebendigen Vortrag bietet, der durch ausführendes Wort und musikalisches Beispiel unendlich bereichert worden sein muß. Daß das Buch für die Publikation nicht ausgearbeitet worden ist, ist zu bedauern: die hier gebotene Fassung ermangelt der Proportion: Bachs Entwicklung als Musiker wird bis zum Antritt des Leipziger Kantorats eingehend und auf allen Gebieten behandelt; die Leipziger Zeit aber nur in ganz großen Zügen umrissen — so fehlen die Betrachtungen über die Passionen, die Hohe Messe — und einen großen (allzugroßen) Raum, 15 von 90 Seiten, nimmt die Darstellung der Wirkung Bachs auf die Nachwelt ein. Dennoch — und für den, der Kretzschmar kennt, bedarf das kaum eines Wortes — ist das Buch voll von neuen und anregenden Urteilen. Es seien nur erwähnt: die Charakterisierung Buxtehudes, die Ehrenrettung J. G. Walthers, die Würdigung der Inventionen und Konzerte, die geschichtlich wichtige Darstellung des Gegensatzes von Kantoren- und Organistenrichtung, Kantoren- und Organistenkunst im 17. Jahrhundert, und endlich die hundert kleinen Bemerkungen, die durch ihre originelle Fassung überraschen und immer auf ein Problem führen. A. E.

Kufferath, Maurice. La Walkyrie. 3e édition, revue par l'auteur avec une introduction par Ernest Closson. 8°, 140 S. Brüssel 1922, Ed. Lombaerts.

Lahee, Henry E. Annals of Music in America. A chronological record of significant musical events from 1640 to the present day. 8°. Boston 1923, M. Jones. 3 $.

La Mara (Marie Lipsius). Ludwig van Beethoven. (Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musiker-Biographien.) 8°, 105 S. 10.—12. Aufl. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.

La Mara (Marie Lipsius). Christoph Willibald Gluck. (Br. & Hs. Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.) 8°, 72 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.

Locher, Carl. Die Orgel-Register und ihre Klangfarbe. Ein Nachschlagewerk für Organisten, Physiker und Physiologen. 5., abermals verm. u. verb. Aufl., besorgt von Jos. Dobler, Musikdirektor in Altdorf (Schweiz). 8°, VIII u. 140 S. Bern u. Biel [1923], Ernst Kuhn.

Das berühmte, in 10 Sprachen existierende und jedem Organisten bekannte lexikalische Werkchen ist von dem neuen Herausgeber um eine Reihe wertvoller Artikel bereichert worden; andere hat er nach dem neuesten Stand der Technik des Orgelbaues ergänzt und umgearbeitet. Einer Empfehlung bedarf es nicht mehr. A. E.

Lyle, Watson. Camille Saint-Saëns, his life and art. (Musician bookshelf.) 8°. London 1923, Kegan Paul. 4/6 sh.

Mahillon, Victor Charles. Catalogue descriptif et analytique de Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Ve volume. (Nrn. 2962–3300.) 8°, 238 S. Brüssel 1922 Lombaerts.

Mantovani, Tancredi. La damnazione di Faust, di Ettore Berlioz. Guida attraverso il poema e la musica. 8°. Mailand 1923, Caddeo. 5 L.

Marchesi, Blanche. Singer's Pilgrimage. 8°. London 1923, Grant Richards. 18 sh.

Mathieu, Emile. Notice sur Adolphe Samuel. (S.-A. aus den Annales de l'Académie Royale de Belgique.) 8°, 36 S. Brüssel 1922, Hayer.

Müller-Freienfels, Richard. Philosophie d. Individualität. 2., durchges. Aufl. 8°, XI u. 189 S. Leipzig 1923, F. Meiner. Gz. 7.

Munter, Friedrich. Ludwig Thuille. (Zeitgenössische Komponisten 8.) 8°, 122 S. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 2.50.

Neißer, Arthur. Vom Wesen und Wert der Operette. (Die Musik. Bd. 49/50.) kl. 8°, 136 S. Leipzig [1923], E. F. W. Siegel. Gz. 2.

Norlén, Gunnar. Joh. Seb. Bach. 8°, 172 S. Uppsala 1922, J. A. Lindblad. 4.50 Kr.

Norlind, Tobias. Bidrag till Kantelens historia. (S.-A. aus Tidskrift for Musikforskning 1923.) 22 S. m. 23 Abb.

Aus dem musikwissenschaftlich wie kulturgeschichtlich gleich wichtigen Gebiete der nordischen Saiteninstrumente greift N. das baltische Kantele heraus. Seine Typologie lautet etwa: Eingeklemmtes Querholz, von unten geöffnet, kein Boden, 5 Saiten, kein Schallloch, Boden,

5—12 Saiten, Schallöcher von oben geöffnet, 8—12 Saiten, Schallöcher, voller Querriegel, 16—34 Saiten, Schallöcher. Das Verbreitungsgebiet reicht nach N. von Litauen bis Finnland und Russ. Karelien; Finnland selbst ist nur wenig beteiligt, und die oft angeführten Stellen aus der Kalewalasage sind spätere Einfügungen nichtfinnischer Herkunft. Das Instrument ist mit den persischen Zithern nur vervettert; zugrunde liegt offenbar ein verlorener, gemeinsamer Ahne. Sachs.

O'Neil, E. La Voz humana. 8°. Barcelona 1922, Casa Ed. Mancei.

Pannain, Guido. Musica e musicisti in Napoli nei secoli XIX e XX. (Collezione di biografie e monografie musicali.) 4°. Rom 1923, Ausonia. 5 L.

Parent, H. Ecole moderne française du piano. 16 S. Les presses universitaires de France. 2 Fr.

De Paoli, Domenico. Luisa di G. Charpentier. Guida attraverso il romanzo musicale. 8°. Mailand 1923, Caddeo. 5 L.

Pearce, Charles E. Polly Peachum: the Story of „Polly" and „The Beggar's Opera". 8°. London 1923, Stanley Paul. 2/6 sh.

Pfordten, Hermann von der. Der Musikfreund. Gemeinverständliche Einführung in die Musik. (Wege zur Praxis.) 8°, 87 S. Stuttgart [1923], Franckhsche Verlh.

Privas, Xavier. Les Rondes des petits métiers mimées, chantées et illustrées. Avec accompagnement de piano. Illustrations de Montrejean. 80 S. F. Nathan. 8.50 Fr.

Rauschenberger, Walther. Das Genie und Talent der Tonkunst. gr. 8°, 15 S. Mannheim 1923, Georg Jacob. Gz. —30.

Redenbacher, Else. François Frédéric Chopin. 2. Aufl. (Musiker-Biographien. Bd. 30.) kl. 8°, 96 S. Leipzig [1923], Ph. Reclam jun. Gz. —30.

Ricci, V. Il bel canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto, tratti dalle opere di scrittori antichi e moderni. Seconda edizione ampliata. 8°. Mailand 1923, Ulrico Hoepli.

Richter, Ernst Friedrich. Lehrbuch der Harmonie. 31. Aufl., mit Anm. u. Erg. vers. von Alfred Richter. (Mus. Handbibliothek Bd. 1.) gr. 8°, XIV, 226 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 3.50.

Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. Bd. 1. Altertum und Mittelalter (bis 1300), Tl. 1. (1. 1. Die Musik des Altertums. 3., von Alfred Einstein durchges. Aufl. gr. 8°, XVIII u. 276 S.) Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 6.

Sachs, Curt. Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde. 2. Aufl. (Handbücher der staatl. Museen zu Berlin.) 8°, VI u. 192 S. mit 117 Abb. u. 1 Karte. Berlin u. Leipzig 1923, Vereinigung wissenschaftl. Verleger W. de Gruyter & Co. [in Komm.]. Gz. 3.

Schlesinger, Ernst. Ur stråk instrumentens och dess store mästares historia. 8°, 100 S. Stockholm 1922, Elk. & Schildkn. E. Carelius förlag.

Schneider, Louis. Offenbach. 8°. Paris 1923, Perrin & Cie.

Schwarz, Hermine. Ignaz Brüll und sein Freundeskreis. Erinnerungen an Brüll, Goldmark und Brahms. Mit ein. Vorwort von Felix Salten. 8°, 128 S. Mit 4 Bildtafeln. Wien 1922, Nikola Verlag. Gz. 2.50.

Es ist die Schwester von Ignaz Brüll, die dies feine, sympathische, liebenswerte Erinnerungsbuch geschrieben hat, und so steht alles Geschilderte in einem sanften, warmen Lichte familiärer Darstellung. Die Persönlichkeit Brülls tritt in leis humorvollen Reisebriefen in ihrer ganzen Freundlichkeit und Inoffensivität hervor; an diesem Menschen hat sich auch der stachelige Brahms nicht reiben können. Für einen bestimmten Ausschnitt Wiener Musiklebens ist auch dies Büchlein von geschichtlichem Wert; die andere Seite wird durch die Namen Wagner, Wolf, Bruckner (die bezeichnender Weise überhaupt nicht erwähnt werden) repräsentiert. A. E.

Stuart, Elsa Marianne. Joh. Seb. Bach. Med företal av Albert Schweitzer. 8°, 176 S. Stockholm 1922, Wahlström & Widstrand. 7 Kr.

Tiersot, Julien. Le Génie et la Pensée de César Franck.

Vuillermoz, Émile. Musiques d'Aujourd'hui. 8°. Paris 1923, Editions G. Crès & Cie. 6 Fr.

Wiedemann, Eilhard. Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften 66: Zur Geschichte der Musik. Unter Mitwirkung von Wilhelm Müller in Freising. (S. 7—22.) gr. 8°. Aus: Sitzungsber. d. phys.-med. Sozietät in Erlangen. Bd. 54. Erlangen [1923], M. Mencke. Gz. —40.

Wilder, Victor. Mozart, l'Homme et l'Artiste. Bibliothèque Charpentier. É. Fasquelle. 6.75 Fr.

Neuausgaben alter Musikwerke

Boccherini, Luigi. Tre Sonate per Violoncello e Pianoforte. Revisione di G. Crepas e M. Zanon. Mailand (1923), G. Ricordi & C.

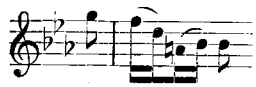
Falconieri, Andrea. 17 Arie a una Voce con acc. di Pianof. di G. Benvenuti. Mailand (1923), G. Ricordi & C.

Frescobaldi, Girolamo. Partite. — Correnti per Clavicembalo e Pianoforte. Raccolte, rived. ed illustrate da F. Boghen. Mailand (1923), G. Ricordi & C.

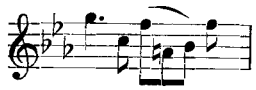
Gibbons, Orlando, und John **Bull**. Compositions for Virginal edited for the Pianoforte from the mss. London, J. Williams Ltd.

Hasse, Johann Adolph. Miserere (Psalm 51, c moll, 1728) f. vierst. Frauenchor, Sopran- und Altsoli, Streichinstrumente und Orgel. (Perlen alter Gesangsmusik ... bearb. und hrsg. von Arnold Schering. Nr. 2.) Leipzig (1922), C. F. Kahnt.

Ein besonderes Verdienst Scherings ist die Herausgabe des berühmtesten der vier von Hasse komponierten Miserere, eines der berühmtesten Werke der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert überhaupt. Hasse hat es im ersten Jahre seiner Tätigkeit als Direktor des Conservatorio degli Incurabili geschrieben; es wurde 1728 in der Karwoche gleich dreimal aufgeführt, blieb das Prunkstück des Mädchenchors und erlebte noch 1843 in Berlin, zusammen mit Mozarts Requiem, eine Wiedergabe, nachdem L. Hellwig 1834 bei Trautwein es im Klavierauszug herausgegeben hatte (W. Müller, J. A. Hasse als Kirchenkomponist, 1911, S. 31 f.) Der Psalm, wie üblich, in sechs Teile gegliedert, im Wechsel von Chor, Soli, Duetten, einige der Hauptsätze (Ecce enim iniquitatibus, Schlußsatz) in sich mannigfaltiger gestaltet, ist eins der weichsten, weiblichsten Werke, die es überhaupt gibt, cantabel in einem selbst Mozart kaum mehr erlaubten Sinn: die Cantabilität hat noch den Reiz der altklassischen Einfachheit der Periode Corellis. Es gibt kaum einen größeren Triumph der weiblichen Stimme, und man begreift beim Lesen eines solchen Werks die enthusiastischen, ekstatischen Reiseberichte des 18. Jahrhunderts. Schering hat die Gesangspartie durch kurze, stil- und geschmackvolle Kadenzen ergänzt; man errät, daß der Improvisation noch einiges mehr freigestellt war, wenn man im Solo Nr. 5 die Wendung der Geigen



durch die Singstimme mit:



aufgenommen sieht. Derlei kann und mag man freilich nicht festlegen. A. E.

[**Jöde**, Fritz.] Alte Madrigale und andere a cappella-Gesänge f. gemischten Chor aus dem 16. und dem Anfange des 17. Jahrhunderts. 2. verb. Aufl. (Hausmusik Heft 14/16.) gr. 8°, 40 S. Wolfenbüttel 1922, J. Zwißler. Gz. 1.50.

Milandre. Suite en re pour Viole d'amour et Clavecin; harmonisée par A. Béon. Paris 1923, Costallat & Cie.

Schütz, Heinrich. Kläglicher Abschied von der Churfürstlichen Grufft zu Freybergk / In welche die / jüngst 7. Monatstag Decembris, zu Dreßden in Gott selig verschiedene Churfürstliche Sächsische Frau Mutter / die Durchlauchtigste / Hochgeborne Fürstin vnd Frau / Frau Sophia, Hertzogin zu Sachsen / vnd Churfürstin / Wittib / etc. mit höchstansehnlichen Chur vnd Fürstlichen comitat,

folgenden 28. Januarii, Anno 1623 beygesetzet vnd begraben worden. [Faksimiledruck; erste Jahresgabe 1921/22 der Gesellschaft der Freunde des fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung z. Bückeburg. Mit Geleitwort v. Johannes Wolf. 300 num. Exemplare, hergest. von Rich. Labisch & Co.. Berlin 1922.]

Die Gesellschaft der Freunde des Bückeburger Instituts hätte als erste Jahresgabe kein passenderes und reizvolleres Geschenk finden können, als das Faksimile dieses kostbaren Einblattdrucks von Heinrich Schütz, dessen einziges Exemplar jüngst von der Preuß. Staatsbibliothek erworben worden ist. Das ist nicht bloß eine bibliographische Seltenheit; sondern auch ein geschichtlich wichtiger Fund, als erster Beitrag des größten deutschen Meisters seiner Zeit zur Liedmonodie: Text und Musik eine merkwürdige Einheit („Der Wort vnd Melodey Author Henrich Schütz" heißt es am Ende der Strophen). „Lied-Monodie" ist wohl der richtige Ausdruck: dies sechsstrophige zweifellose Lied ist doch völlig im „italienischen Gusto", im deklamatorischen Stil, gewürzt mit den Reizen neuester Kunst, mit Gesangsverzierungen an den Hauptzeilen-Schlüssen, mit chromatischen Rückungen (die freilich nur „tote Intervalle" sind) empfunden und gestaltet. Möglich sogar, daß der Text ein italienisches Reimschema nachbildet: man vergleiche die Halbstrophe

Grimmige Grufft / so hastu dann
In Rachen dein verschlungen
Die Edle Muttr / den Edlen Stamm /
Daraus vns ist entsprungen /

mit dem Lieblingsvermaß des Lyrikers Chiabrera:

Un di soletto Vidi il diletto
Onde ho tanto martire
E sospirando Tutto tremando
Così le presi ardire . . .

Trotz des männlichen Reims bei Schütz liegt hier vielleicht eine Beziehung vor. Nur daß Schütz das beschwingte italienische Versmaß mit lugubren Gewichten beschwert, und auch in der Musik jede liedhafte, melodisch-rhythmische Bindung vermeidet, ja gleichsam hintertreibt.

Die Faksimilierung ist täuschend; das Begleitwort Johannes Wolfs vermittelt alles Tatsächliche über Entstehung und geschichtliche Stellung des kleinen und doch so bedeutsamen Fundes. A. E.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Am Sonnabend, dem 7. Juli 1923, nachmittags 3 Uhr findet im Akademischen Institut für Kirchenmusik in Charlottenburg, Hardenbergstr. 36, die

6. Mitgliederversammlung der Deutschen Musikgesellschaft E. V.

statt.

Die Tagesordnung ist gemäß § 7 der Satzungen folgende:

1. Rechenschaftsbericht des Vorstandes,
2. Rechnungsbericht des Schatzmeisters,
3. Entlastung des Vorstandes und des Direktoriums,
4. Festsetzung des Mitgliedsbeitrags und des Haushaltplans,
5. Wahl des Direktoriums und des Vorstands,
6. Musikwissenschaftlicher Kongreß,
7. Beschlußfassung über etwaige Anträge.

Die Mitglieder werden hierdurch zur Teilnahme eingeladen.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft
i. A. Prof. Dr. H. Abert
Vorsitzender.

Mitteilungen

Die für die zweite Maihälfte vom Badischen Landestheater zu Karlsruhe angekündigte Aufführung von Händels Tamerlan (s. den Vorbericht von Herman Roth, S. 380 ff. dieser Zeitschrift) hat bis zum Herbst verschoben werden müssen.

In Genf ist am 7. April eine westschweizerische Sektion der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft gegründet worden; sie umfaßt drei Ortsgruppen: Genf, Lausanne und Neuchâtel.

Im Schoß einer Veranstaltung durch die Ortsgruppe Bern–Freiburg–Solothurn der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hat Dr. Alfred Heuß in Bern einen Vortrag über das Lied und die seelisch-geistigen Zusammenhänge zwischen Text und Musik, namentlich im Strophenlied, gehalten.

In Helsingfors ist am Karfreitag in der Kallio-(Felsen-)Kirche die Johannes-Passion von Heinrich Schütz in finnischer Übersetzung (von Prof. Ilmari Krohn) zur Aufführung gelangt.

Die kirchenmusikalischen periodischen Schriften des katholischen Deutschland haben infolge der Notlage der Presse starke Einbuße erlitten. 1922 ist die „Musica divina" eingegangen. Nun kündigte der Kölner Kirchliche Anzeiger vor kurzem an, daß auch das „Gregoriusblatt" (Schwann, Düsseldorf), das einzige Fachorgan für die Pflege des gregorianischen Chorals in Deutschland, stark eingeschränkt werden müsse, wenn es nicht auch ein Opfer der Zeit werden solle. Auch die jüngste Zeitschrift auf dem Gebiete der „Musica sacra", die „Monatshefte für katholische Kirchenmusik", haben ihren Umfang eingeschränkt; nur der zeitweiligen, aber unregelmäßigen Unterstützung des finanzkräftigen Auslands ist es zu danken, daß die „Monatshefte" sich bis heute halten konnten. Es wäre an der Zeit, daß auch im eigenen Lande sich ein stärkeres Interesse an den Fragen der Kirchenmusik geltend machte!

Der Zweite Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft soll — zehn Jahre nach dem ersten — zu Anfang Oktober 1923 abgehalten werden, und zwar in Halle a. S. und in Verbindung mit der Kant-Gesellschaft. Es ist beabsichtigt, die Vorträge in drei großen Gruppen zu einem einheitlichen Aufbau zusammenzufassen: 1. Ästhetik und Philosophie der Kunst. 2. Psychologie und Psychopathologie des künstlerischen Schaffens. 3. Theorie der Einzelkünste. Dem (inzwischen ergänzten) „Ständigen Ausschuß" tritt ein Hallischer Ortsausschuß zur Seite. Die Kongreßsprache ist die deutsche. — Alle weiteren Nachrichten werden in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, in den Kant-Studien, sowie möglichst auch in anderen Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht werden. Es empfiehlt sich, Anfragen bald zu richten entweder an den Leiter des ständigen Ausschusses Prof. Dessoir, Berlin W, Speyererstr. 9, oder an den Schriftführer des Ortsausschusses, Privatdoz. Dr. Wichmann, Halle a. S., Wilhelmstr. 22. An diesen sind auch die Anmeldungen zu richten.

Mai **Inhalt** 1923

	Seite
Zum ersten Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig	417
Christian J. Hansen (Wiesdorf b. Köln), Aufgaben u. Ergebnisse physikalischer Forschungen im Klavier- und Geigenbau	420
Alfred Einstein (München), Schütz-Miszellen I	432
Friedrig Ludwig (Göttingen), Musik des Mittelalters i. d. Badischen Kunsthalle Karlsruhe	434
Georg Schünemann (Charlottenburg), Wilhelm Werkers Bach-Buch	461
Rudolf Steglich (Hannover), Musik oder Bruchrechnung?	466
Bücherschau	474
Neuausgaben alter Musikwerke	478
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	479
Mitteilungen	479

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes/Zehntes Heft 5. Jahrgang Juni/Juli 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Zwei mehrstimmige Lieder aus dem 15. Jahrhundert

Von

Josef Reiss, Krakau

In meinem Aufsatz über „Georgius Libanus als Musiker" (ZfM 1922, Heft 1) wurden zwei Lieder erwähnt, die als älteste bis jetzt bekannte Denkmäler mehrstimmiger Musik in Polen gelten müssen. Es sind dies:

das dreistimmige Lied zu Ehren des heiligen Stanislaus „Chwała Tobie Gospodynie"

und das ebenfalls dreistimmige, textlose Lied zu Ehren Capistranos,

beide aus dem 15. Jahrhundert stammend, erhalten in der Handschrift der Bibliothek in Kornik D. I. aus dem Jahre 1455. Das Faksimile der Handschrift wurde zuerst von W. Sowiński als Musikbeilage zu seinem „Słownik muzyków polskich", Paris 1874, veröffentlicht.

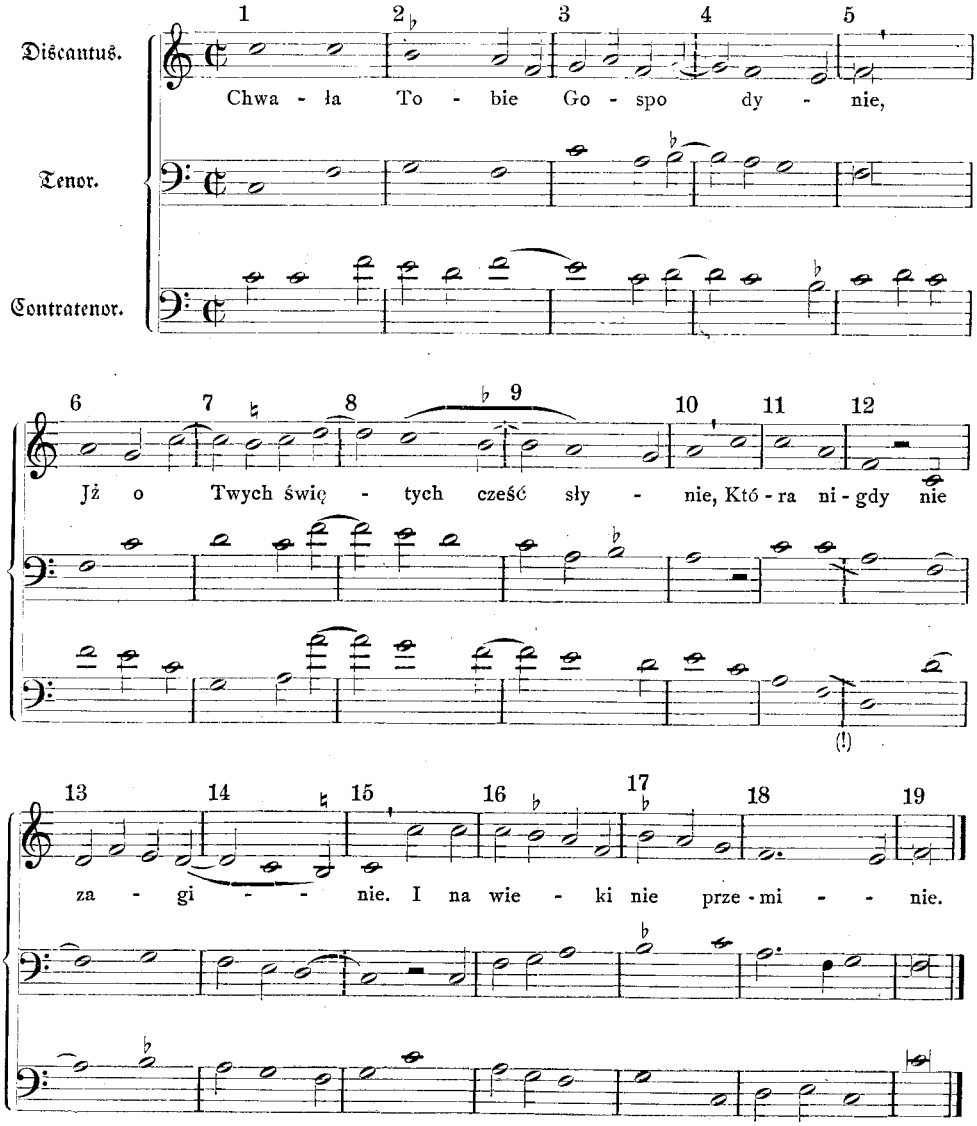
1. Das Lied zu Ehren des hlg. Stanislaus ist mit drei Textstrophen versehen; die übrigen Strophen fehlen in der Handschrift; der Kopist bemerkt nämlich: ultra non habeo. Der Text ist u. a. bei W. Nehring, „Altpolnische Sprachdenkmäler", Berlin 1887, S. 193–94, abgedruckt.

Die Stimmen sind in Mensuralnoten notiert; die zwei Unterstimmen sind als Tenor und Kontratenor bezeichnet, bei der Oberstimme fehlt die Bezeichnung Discantus. Die Transskription des Liedes ist durch eine Unmenge von Schreibfehlern erschwert. Die Fehler stammen höchstwahrscheinlich von der Hand des Kopisten; sie sind als mechanische „lapsus calami" anzusehen und dürfen nicht als musiktechnische Fehler dem Komponisten zugeschoben werden.

Der Hauptfehler liegt in der Oberstimme; sie ist irrtümlich im Mezzosopran-Schlüssel (C auf der zweiten Linie) statt im Diskant-Schlüssel notiert. Dieser Fehler machte eine korrekte Transskription des Liedes unmöglich und verleitete sogar zu der Annahme, das Lied sei zweistimmig, für Tenor und Kontratenor bestimmt, während die Sopranstimme als Fragment eines anderen Liedes betrachtet wurde (Al. Poliński, Geschichte d. poln. Musik, S. 40). Diesen Fehler in der Schlüsselnotierung entdeckte

erst J. Surzyński; er hat dann als erster eine Transskription des Liedes in der „Festschrift zur Chopin-Feier“ (Lwów 1912, S. 119) veröffentlicht. Doch ist sowohl seine Übertragung nicht frei von anderen Fehlern, die das musikalische Bild entstellen, wie auch eine andere Restitution des Liedes, die Z. Jachimecki im „Przegląd Muzyczny“ (Warschau 1913, Nr. 115) bot, eine höchst problematische Lösung darstellt (Septimen, Nonensprünge in der Stimmführung, unvorbereitete Sekunden im Zusammenklange). Kein Wunder, daß die Transskription in dieser Gestalt zuletzt zu einem negativen Urteil über den künstlerischen Wert des Liedes führen mußte.

Es ist mir endlich nach genauester Prüfung der Handschrift gelungen, alle jene mechanischen Schreibfehler zu entdecken und den Musiktext so zu reinigen, daß eine korrekte Übertragung des Liedes nunmehr gesichert ist.



In dieser Form stellt sich das Lied als ein höchst wertvoller Beitrag zur Geschichte der mehrstimmigen Musik im 15. Jahrhundert dar — sowohl in technischer Hinsicht, wie durch die Schönheit des Wohlklanges.

Die Quintenparallelen zwischen Contratenor und Tenor bei der zweitaktigen Imitation (T. 10—12) beeinträchtigen keineswegs den künstlerischen Eindruck; sie sind gerechtfertigt durch die gemeinschaftlichen Töne, durch welche sie gedeckt werden (a f). Es liegt kein Grund vor, sie vom satztechnischen Standpunkte aus als fehlerhaft zu betrachten oder gar sie beseitigen zu wollen; sie klingen gut, und das ist schließlich das Entscheidende!

Die Tonart des Liedes ist jonisch, in die Oberquart transponiert, jedoch ohne Bezeichnung der Transposition. Der Tenor ist die melodietragende Stimme und im Charakter eines Volksliedes gehalten. Die Melodie ist symmetrisch gebaut und besteht aus vier gleichen Abschnitten in Übereinstimmung mit dem Bau der Textzeilen; ein jeder Melodieabschnitt schließt mit einer Kadenz; der modulatorische Wechsel der einzelnen Melodiezeilen zeichnet sich durch sinnvolle Anordnung aus und verleiht dem Tonsatze konstruktive Einheitlichkeit, indem in Umrahmung der beiden jonischen Eckzeilen eine phrygische und eine mixolydische Melodiezeile erscheint.

Die Tonart des zweiten Melodieabschnitts könnte als äolisch gelten; dagegen spricht jedoch die melodische Linie des Tenors; sie erfordert im neunten Takt ein b rotundum, statt eines b quadratum; mithin müssen die Stimmen zu einer phrygischen Kadenz zusammenfließen (T. 9—10).

* * *

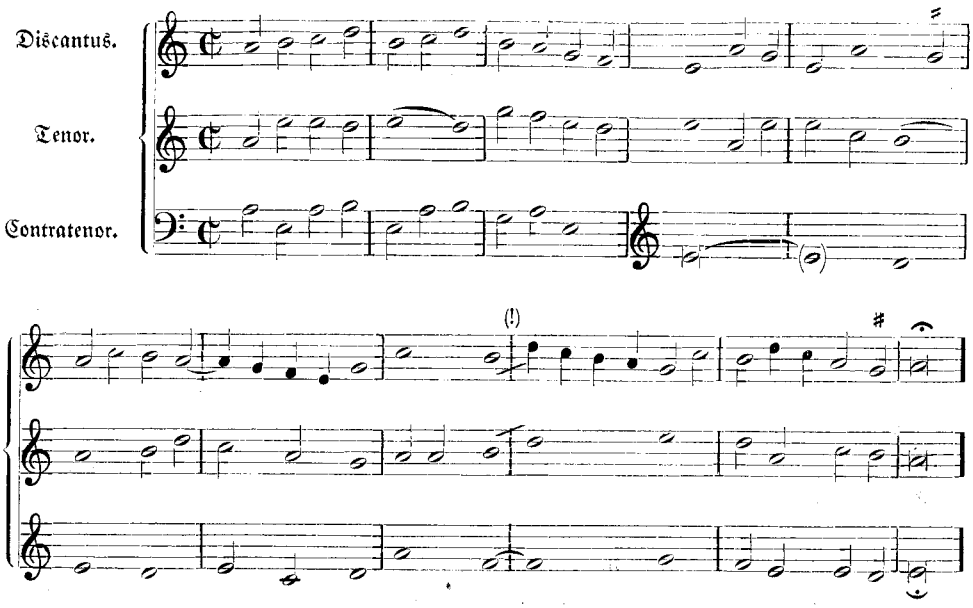
2. Das zweite Lied der Handschrift ist textlos. Doch erfahren wir aus der Bemerkung, die der Kopist zwischen die Notenzeilen gesetzt hatte, daß das Lied zu Ehren des Capistrano, der im Jahre 1453/54 in Polen weilte, komponiert wurde. Dem Liede sind folgende fromme Worte vorangesetzt:

Alleluja Amen Deo gratias sed libera

dann folgt die Inschrift des Liedes:

Nota cantionis de illo digno viro Capistrano divae memoriae.

Auch in diesem Liede, wie im vorangehenden zu Ehren des hlg. Stanislaus, haben Schriftfehler die Übertragung ungemein erschwert. Falsche Schlüsselbezeichnung machte die Verbindung der drei Stimmen unmöglich; die Entzifferung der Notation galt als unlösbar. Al. Poliński (op. cit. S. 40) betrachtete jede der drei Stimmen als Fragmente nichtzusammenhängender Lieder. Erst nachdem der Diskantus im G-Schlüssel, der Tenor im C-Mezzosopran-Schlüssel und der Kontratenor im Diskant-Schlüssel gelesen wurden, ergab sich eine befriedigende Übertragung des Liedes. In der Handschrift sind bloß die zwei Unterstimmen als Tenor und Kontratenor bezeichnet; bei der Oberstimme fehlt jedwede Bezeichnung. Bei der Brevis e′ im Kontratenor (S. 4/5) ist ein Punctum zu setzen.



Das Lied kann durch seine Bearbeitung kein höheres Interesse beanspruchen; es ist durchweg homophon gehalten, fast im primitiven Tonsatz nota contra notam, sogar nicht ohne Fehler (Parallel-Oktaven zwischen Diskantus und Tenor T. 8—9). Der Wert des Liedes beruht auf seiner Melodie, die im Tenor liegt. Ihre Tonart ist äolisch, mit der typischen kleinen Septime; ihre elftaktige Struktur umfaßt einen sechstaktigen Vordersatz und einen fünftaktigen Nachsatz; die Melodie hat in ihrer weichen, wehmutsvollen Stimmung eine nationale Färbung.

Die spanischen Ccs. 133/199 der Münchner Staatsbibliothek

Eine vorläufige Studie

Von

Albert Geiger, Weilheim

Die bayerische Staatsbibliothek besitzt in den Codices 133/199 reiches Handschriftenmaterial, dessen Bedeutung für die spanische Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts in keiner wissenschaftlichen Studie bis jetzt erschlossen worden ist. Von den erwähnten Ccs. müssen siebzehn Manuskripte — großenteils Anonyma — für eine nähere Untersuchung ausscheiden, da ihre wichtigsten Stimmblätter verloren gegangen sind; es kann ihnen mit Rücksicht auf die erhaltenen Textdichtungen nur ein literarisch-bibliographischer Wert zugebilligt werden. Soweit die Komponisten angegeben sind, wie bei Ccs. 145/46 Felipe de la Madre de Dios, bei Cx. 157 Hidalgo, bei Cx. 175 und 183 Romero bzw. Zarzoso, dienen die unvollständigen Stücke als wichtige Zeugnisse für das künstlerische Schaffen der betreffenden Meister; sie haben also dann biographische Bedeutung. Die für unsere Studie in Frage kommenden fünfzig spanisch-portugiesischen Manuskripte finden wir im Maierschen Handkatalog[1]. Die meisten Manuskripte tragen die Bezeichnung „Villancico". Einige sind „Responsión" betitelt, Namen, die sich begrifflich mit „Villancico" decken und auf die historische Entwicklung aus dem Frage- und Antwortspiel der liturgischen Dialogszenen hinweisen. Genaue Umschreibung der Titel, sowie Texte sagen uns, daß wir im allgemeinen kirchliche Kompositionen vor uns haben. Nur vier Stücken, den Ccs. 139, 144, 167 und 173, welche als „a lo humano" gekennzeichnet sind, kommt rein weltlicher Charakter zu. Der Vermerk: „clarines de la musica de los autos" auf dem Titelblatt zu Cx. 177 läßt die Komposition als Fragment eines geistlichen Dramas erkennen. Die Stücke beginnen mit einem weit ausgedehnten Estribillochor, der nach Art der Kirchensonate zuweilen mit einer kurzen Introducción versehen ist. Als Mittelsätze folgen die meist solistisch gesetzten Coplas mit vier bis elf, bzw. neunzehn Strophen in kastilischer, selten in portugiesischer Mundart. Ist den Coplas noch eine Respuesta beigefügt, dann zeigt dieselbe meist chormäßigen Aufbau. Der ganze Villancico findet seinen Abschluß durch Wiederholung der Einleitungspartien, so daß als Schema die dreiteilige Form a b a, bzw. a_1 a_2 b_1 b_2 a_1 a_2 sich ergibt. Dabei sei erwähnt, daß bei elf Stücken die ursprünglich vorhandenen Coplas fehlen.

Bezüglich der Anordnung des Stimmenmaterials läßt sich folgende Übersicht gewinnen: Als rein solistische Gebilde geben sich zu erkennen die einstimmigen Villancicos der Ccs. 172 und 179 und der Duo-Estribillo des Juan Bado (Cx. 133). Für Ausführung in drei Oberstimmen (zwei Tiples und Alt) sind gedacht die Ccs. 156 und 171, indes die dreistimmigen Stücke der Ccs. 160 und 162 für gemischte Stimmen: zwei Tiples und einen Tenorbajo, gesetzt sind. In elf Stücken (Ccs. 139, 144, 147, 152, 158, 159, 161, 163, 167, 173, 190) sehen wir den beliebten Typ der Setzweise für drei Oberstimmen und einen Tenorbajo (tp. 1, tp. 2, tp. 3 bzw. alto und tenor) vertreten. Zu den einchörigen Stücken gehört auch noch Cx. 177, eine für sechs Stimmen, vier Tiples und zwei Tenorbajos berechnete Vokalmusik.

Für die Gruppe der zweichörigen Vokalwerke unserer Manuskripte kommen in Betracht zunächst Cx. 143, wo dem vierstimmig gemischten zweiten Chor ein Tiple — Solo mit b. c. als erster Chor gegenübersteht, dann die Ccs. 176 und 180, wo ein Chor mit drei Stimmen (tp.,

[1] S. 77—109.

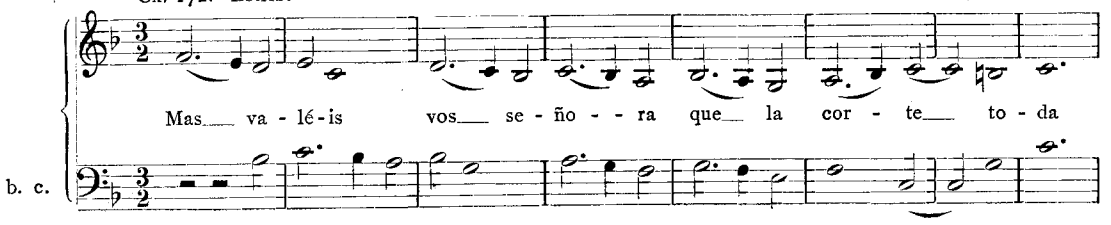
alto, ten.) einem solchen mit vier Stimmen (tp. 1, tp. 2, alto, ten.) das Gleichgewicht hält. Siebzehn Stücke, also die Mehrzahl dieser Gruppe, sind besetzt mit vier Stimmen für jeden Chor. Merkwürdigerweise fehlt bei neun der oben zitierten Kompositionen in der für den Vokalbaß stehenden Stimme die Textunterlegung. Das Rätsel löst der Vermerk: bajo para bajón in der Bajo-Stimme des Cx. 134, womit bewiesen ist, daß bei den in Frage kommenden Manuskripten die Baß-Stimme des zweiten Chores von einem vokal komponierten Part für bajón grande, einem fagottartigen Blasinstrument, übernommen wurde. Für eine derartige Manier dürfte wohl die praktisch-ästhetische Erwägung ins Gewicht fallen, daß bei Polychoren die vokale Fundamentalstimme, namentlich wenn sie noch von begleitenden Continuos zugedeckt wird, illusorisch erscheinen muß, und daß infolgedessen eine Stellvertretung durch wirkungsvolleren instrumentalen Grundbaß sich als notwendig erweist. Da die Ccs. 137, 140, 151, 168, 170, 183, 184, 191 die vokale Baßstimme des zweiten Chors durch ein dem Vokalkörper angepaßtes Blasinstrument ersetzen, müssen wir sie bereits der nun folgenden Gattung der vokal-instrumentalen Stücke zuweisen, obgleich eine eigentliche konzertierende Stimme fehlt. Zur letzten Gruppe, der mit vokal-instrumentaler Ausführung, zählen die Ccs. 134, 136, 138 und 169; hier wird nicht nur die textlose Bajostimme des zweiten Chors durch den bajón grande ersetzt, sondern es tritt auch noch ein konzertierender Clarin, eine Diskanttrompete hinzu. Bei Cx. 138 fehlt zwar die Clarinstimme, aber der Text: „El clarin sonoro" weist auf das ursprüngliche Vorhandensein genannter Bläserstimme hin. Eine Sonderstellung unter den zweichörigen Vokalkanzonen mit instrumentalem Einschlag nimmt der unter Cx. 174 signierte Villancico ein. Derselbe ist neunstimmig gearbeitet. Den fünf Stimmen des Coro primero (tp. 1, tp. 2, alto, tenor, bajo) entsprechen im zweiten Chor die vier Stimmen: Tiple, Alt, Tenor und Baß; dazu kommt noch eine die Oberstimme des zweiten Chors begleitende Corneta, nach der Stimmlage zu schließen, ein Tiplehorn. Als Typ für sich läßt sich auch der siebenstimmige Villancico des Cx. 135 betrachten; da ist ein vierstimmiger Vokalchor in Verbindung gebracht mit einem dreistimmigen Streicher-Instrumentalchor, der aus zwei Violinen und einem Violon besteht; dabei ist beachtenswert, daß der Gambenbaß nichts anderes sein will, als ein durch wenige Pausen unterbrochener Continuo; ein konzertierender Charakter kann dem Violon also nicht zugesprochen werden. — Von den fünf dreichörigen Stücken trägt Cx. 155 mit dem Stimmenverhältnis: 3 + 4 + 4 vokales Gepräge. Die übrigen Polychoren verteilen sich gleichheitlich auf zwei neunstimmige und zwei elfstimmige Kompositionen. In den neunstimmigen Gebilden treten zwei dreistimmige Vokalchöre in Verbindung mit einem dreistimmigen Instrumentalchor, der nach Art von Gesangsstimmen konzertiert. Ein Vergleich mit dem als Bläserchor signierten Coro tercero des Villancico — Cx. 193, wo die „Bajoncilles" im G-Schlüssel und der „Bajón grande" im Tenorschlüssel notiert sind — läßt erkennen, daß wir es auch in den Ccs. 148 und 149 mit der nämlichen Instrumentalbesetzung zu tun haben, umsomehr, als ja im letztgenannten Manuskript die Bezeichnung der konzertierenden Instrumentalkörper teilweise angegeben ist. In den beiden elfstimmigen Villancicos ist das Verhältnis der Stimmen in der Weise geordnet, daß zwei vierstimmigen Vokalchören ein dreistimmiger Coro de Instrumentos gegenübersteht, doch mit dem Unterschied, daß für Cx. 193 die obengenannte Bläserbesetzung mit den beiden Diskantchören und dem Bajón grande gilt, während Cx. 185 eine Mischung der Instrumentengattungen, einen konzertierenden Clarin und zwei Violinen, außerdem noch einen Bajón grande als Ersatz für den Vokalbaß des coro segundo bringt.

Während die Stücke der spanischen Lautenmeister und die Ricercaden des neapolitanischen Theoretikers Diego Ortiz eine durch Zusatzstimmen improvisierte Begleitung aufweisen, zeigen die Monodien unserer spanischen Codices großenteils einen aus vokaler Baßstimme herausgebildeten Basso seguente. Die Bezeichnungen dafür lauten auf den betreffenden Stimmblättern verschieden: acompañamiento, guión general, ac^to continuo, puntobajo. Bei den mehrchörigen Werken treffen wir außer dem allgemeinen Fundamentalbaß oft für jeden Chor noch

einen eigenen Continuo. Stellen in größeren Stücken, wo der Generalbaß vom Gleichlaut mit der Tenorstimme des ersten Chors, bzw. mit dem Bajo des zweiten Chors erheblich abweicht, sind spärlich gesät; dagegen gebrauchen die Soli, insbesondere die Koplas und alle ein- bis zweistimmig gesetzten Villancicos eine selbständige, oft mit imitatorischen Wendungen geschmückte Begleitung. Als Beispiele mögen folgende Ausschnitte aus den Ccs. 172 und 179 dienen:

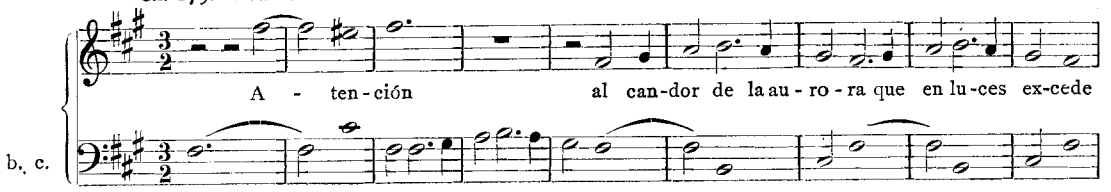
Villancico religioso.

Cx. 172. Estrib. Dionisio Romero.

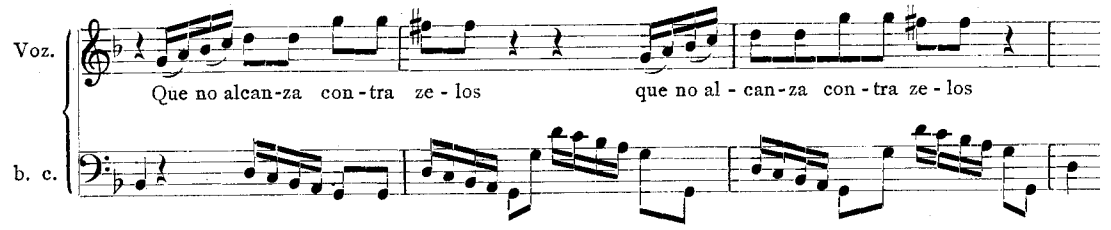


Solo-Villancico.

Cx. 179. Estrib. Matias Ruiz.



Virtuosenhafte Ausführung, wie sie beispielsweise der melodisierende B. c. in der Bayle-Musik zu der 1712 von Joaquin Martinez de la Roca komponierten Festkomödie „Los desagravios de Troya“ bringt,

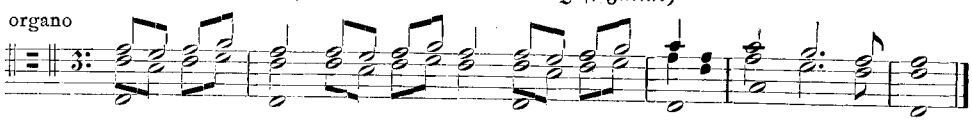


ist den Continui unserer Codices völlig fremd. Bezifferung findet sich regelmäßig in den mehr als vierstimmigen Werken, während sie in den kleineren Stücken meist fehlt. In den obras cifradas stehen die zur Bezeichnung der Konsonanz oder Dissonanz dienenden Zahlen über der Continuonotierung. Genauere Angaben bezüglich der über die Non hinausgehenden Intervalle fehlen. Die Sustenidos und Bemolles haben ihre Stellung rechts von der Intervallziffer; manchmal erscheinen sie allein und deuten dann die Dur- bzw. Mollterz an. In Spanien war die Generalbaßbezifferung nicht allgemein im Brauch, wie auch unsre Manuskripte beweisen, überdies bemerkt in dieser Beziehung Lorente in seinem Musiktraktat vom Jahre 1672: „Algunos maestros ponen sobre los acompañamientos los numeros“. Wenn einige unsrer Codeskomponisten, wie Hidalgo und Navas, ganz oder teilweise auf die Bezifferung verzichten, so mag das seinen Grund haben in der fabelhaften Fertigkeit, mit der Harfe zu begleiten. Die Bezifferung sehen wir in den Münchner Codices und insbesondere auch in den von Pedrell herausgegebenen Stücken

des „teatro lirico español“ meist dann angewendet, wenn Kadenzen oder modulatorische Wendungen eintreten, ferner, wenn Zweifel über die Wahl eines bestimmten Akkords obwalten. Der mit der untersten Vokalstimme im Unisono zusammenklingenden Fundamentalbegleitung redet Nasarre das Wort, da er schreibt: „Para que con esta poca variedad se haya mas armoniosa la música“. Demzufolge besitzt der Spanier des 17. Jahrhunderts nach den Regeln einer altbewährten Tradition, wie sie Santa Maria in der These: „De consonancias como de principios intrinsecos y essenciales“ zum Ausdruck bringt, ein feines natürliches Empfinden für den Wohllaut schöngefügter konsonanter Akkordik im Gegensatz zu dem Italiener, der gern im Labyrinth der Dissonanzen Befriedigung sucht. Euphonie gilt also dem sonore Klänge liebenden Spanier des 17. und 18. Jahrhunderts als oberstes Gesetz bei der Behandlung des Continuospiels, selbst dann noch, als später in der Oper „Los desagravios de Troya“ außer spanischen auch französische und italienische Einflüsse sich geltend machen und der B. c. sich aus dienender Stellung zur melodischen Selbständigkeit emporzuringen strebt.

Bezüglich der Art der Ausführung des Continuo, ob im reinen Satz oder mit vollgriffigen Akkorden, bietet uns nur Cx. 138 dürftige Anhaltspunkte. Hier sind nämlich die für das Ritornell bestimmten Takte in der dem Harfengeneralbaß angeglichenen Orgelbegleitung mit folgender Notierung ausgesetzt:

Originalnotierung (Estr.: Abschn. 11—15 Villancico des José Farras)



Der Komponist folgt somit den Weisungen des berühmten Blinden aus Valencia, der für solistische Ausführung dreistimmiges Akkompagnement fordert. Im allgemeinen verlangen die spanischen Theoretiker gleich den Italienern und Deutschen für starke Musiken eine vollgriffige Begleitung und für zarte Kompositionen einen geringstimmigen Generalbaß. Der feinfühlige Ästhetiker Pablo Nasarre wünscht in specie für Soli mit tiefen, dunklen Stimmen eine kräftigere Begleitung als für Monodien mit hellen Tiples; für Villancicobegleitung hält derselbe Theoretiker eine freiere Gestaltung des B. c. im Sinne eines weniger strengen Satzes empfehlenswert. Da in unsern Manuskripten meist die Harfe als Hauptcontinuo fungiert, so dürfte mit Rücksicht auf den subtilen Klang dieses Akkordinstruments selbst bei den polychoren Stücken nur eine zart nüancierte Begleitung in Frage gekommen sein, umsomehr als jeder Chor seine eigne Arpa zum Continuo hatte. In unsern Villancicos pausiert die Orgel stellenweise mit den Vokalstimmen; ihr beständiges Auftreten würde die Wirkung der fein abgestuften, an dynamischen Schattierungen und Echos so reichen Villancicogebilde zerstört und das an ätherisch-mystische Klangeffekte gewöhnte Ohr des Spaniers beleidigt haben. So kommt es, daß die Harfe, längst bekannt aus berühmten Literaturwerken des Mittelalters, wie dem Alexanderlied des Grafen Gonzalvo de Berceo, der Reimchronik Alfons des Zehnten und den Dichtungen des Juan Ruiz, Erzpriesters von Hita, den einheimischen Theoretikern nach der von Bermudo und später von Cerone bezeugten Umwandlung zum chromatischen Instrument als der für Continuobegleitung geeignetste Klangkörper erscheint. Nasarre schreibt in dieser Beziehung: „Es el Arpa entre los instrumentos de cuerdas de nervio el que debe tener el primer lugar, ya por su ampliación y ya por su gran resonancia, pues en uno y otro excede a todos los demas instrumentos de cuerda ... En el poderse pulsar seis vozes a un tiempo“. In der Huldigungskantate zu Ehren des portugiesischen Königs Alfons des Sechsten und in dem eine Komödie einleitenden „Cuatro humano“ Nebras, Villancicogesängen rein weltlichen Charakters, tritt zur Harfe als zweiter Akkordcontinuo das Clavicembalo hinzu. — Der Violoncontinuo findet sich in Verbindung mit dem B. c. der Harfe in einigen polychoren Villancicos des Cristobal Galán; er

geht stets unisono mit dem hauptsächlichen Akkordbegleitinstrument. Der Violon des Cx. 153 ist beziffert. Über die Bedeutung des genannten Streichers belehrt uns Cerone, wenn er in seinem „Melopeo y maestro“ [1] schreibt: „Las vihuelas de arco hazen salir las obras con mas suave harmonia y son mas acomodados al acompañamiento de las voces humanas“. Wenn moderne Forscher zu berichten wissen von einem italienischen Solomadrigal des Francesco Corteccia, das zur vollstimmigen Begleitung des Violone gesungen wurde, und wenn der Text einer Nascoschen Villaneske uns belehrt: „Vorrei lo basso far co'l violone tutto de contrapunt' a la spagnola e che dicessi: fa mi la mi sol la“, so können sich diese Anspielungen nur auf die über einem „cantus firmus“ frei zu erfindenden „Contrappunti alla mente“ beziehen, zu deren Ausführung im ersten Zeitalter der Monodie hauptsächlich die Laute dient, ein Instrument, das in seiner ansehnlicheren Form bei den Theoretikern auch Großlaute, „Violone“ genannt wird. Der Violon unserer Manuskripte, der in Cx. 135 selbst konzertierend sich einführt, ist natürlich die bei Nasarre der „vihuela de arco-Gattung“ zugeteilte Baßgambe. Mehr als der dritte Teil der Ccs. weist zur Stütze der Polychorie eine Orgelbegleitung auf, die dem Hauptcontinuo streckenweise folgt und bald mit dem einen, bald mit dem andern Chor pausiert. Die von dem feinen ästhetischen Empfinden spanischer Theoretiker zeugende Regel, daß die Orgel wegen ihrer schreienden, grellen Töne nur in starken Vokalmusiken ihr Recht behaupten dürfe und höchstens im Notfall als Ersatz für den Hauptcontinuo der Arpa gelten könne, ist in unsern Handschriften treu befolgt.

Da die meisten Villancicos der Ccs. 133/199 dem kirchlichen Gebrauch dienten, dürfte sich eine Nachspürung hinsichtlich der Art liturgischer Einstellung empfehlen. Diesbezügliche Aufklärung über die Verwendung der Villancicos beim Gottesdienst verschafft uns zunächst ein in der Madrider Nationalbibliothek erhaltenes Manuskript: „Disertación sobre la musica“ des Toledaner Domherrn Vallejo, eines Zeitgenossen des berühmten Fabeldichters Iriarte. In dem „canto figurado“ überschriebenen dritten Teil des aus dem Jahre 1786 herrührenden Werkes heißt es: „Antes, en la Pascua de Natividad, ne cantaba mas que un villancico, y ya en el ano de 1604 cantaba tres diferentes: uno en las misas de la Pascua, otro en la Circuncisión, y otro en la de Reyes“, und an andrer Stelle: „Los villancicos de la noche de navidad eran ocho y de estos en la misas de Pascua se cantaban dos y otros distintos en los dias de Circuncisión y Reyes“. Demnach geschah der Vortrag des weihnachtlichen Kirchenvillancico, dessen stabiler Text in den ältesten Zeiten auch der Neujahrs- und Dreikönigsfeier galt, ursprünglich wie die Motette von der Gestaltenerhebung bis zur Kommunion. Seit der Wende des 16. Jahrhunderts wurden die unmittelbar auf Weihnachten folgenden Hochfeste mit einem eigenen Villancico bedacht, der ebenfalls unter der Messe zur Aufführung gelangte. Ein auf die volkstümlichen Kirchenlieder sich beziehender Avignoner Synodenbeschluß, der die bislang streng geübte Textzensur milderte und gewisse Freiheiten in der Auswahl der dichterischen Vorwürfe zugestand, begünstigte das Überhandnehmen der geistlichen Villancicoliteratur und sanktionierte damit die Gewohnheit, oft mehr als ein Halbdutzend der Festtonaden bei der gleichen liturgischen Feier zu Gehör zu bringen. Da während der Messe die Zeit für den Vortrag einer Reihe von Villancicos nicht ausreichte, kamen die Kapellmeister ganz von selbst auf den Einfall, in der Nachtmette vor dem Christtag und Dreikönigsfest bzw. an den Marien- und Heiligenvigilien, den Kalendas, anstelle der allmählich verschwindenden Mysterienspiele gesangsdramatische, nach Einführung der italienischen Oper sogar mit kantatenhaften Elementen verflochtene Villancicos vorzuführen. Genauen Einblick in eine derartige Inszenierungspraxis gewähren mehrere der Entstehungsperiode unsrer Münchner Codices nahegerückte, in Druckschrift erschienene Letras der bayerischen Staatsbibliothek, deren möglicherweise in Spanien aufbewahrte Musik 1671—1749 in Madrid, Granada und Toledo geübt wurde. Die meisten der teilweise von Barbieri geschenkten

[1] S. daselbst S. 1043, Exemplar der Berliner Staatsbibliothek.

Dichtungen enthalten sieben Villancicos, welche eine den Nocturnen entsprechende Gruppierung aufweisen. Etliche Letras bestehen aus acht Villancicos. Die wenigen, mit zehn Liedern ausgezeichneten Stücke benutzen den von der Regel abweichenden ernst-heiligen Text des Endvillancicos für die eucharistische Anbetung „para la adoración". P. o. hisp. 80/5 fügt zum „villancico ultimo" den Vermerk „para la missa", indes für die voraufgehenden Poesien gleich allen andern die Notiz gilt „que se han de cantar en los maytinos". Die Weihnachtsgesänge aus Granada vom Jahre 1671 überschreiben das Schlußlied: „Para el dia de los Santos Reyes"; demgemäß wurden damals acht Villancicos in der Christnacht aufgeführt, während die neunte Letra unter Anlehnung an eine ältere Praxis am Dreikönigsfest gesungen ward. Aus manchen Stellen der Dichtungen geht hervor, daß die Einübung der kirchlichen Villancicokantilenen sehr geraume Zeit in Anspruch nahm. Zum besseren Verständnis des Textes scheinen eine Anzahl gedruckter Exemplare dem Publikum als Mentor gedient zu haben, vielleicht von Blinden im Auftrag des Versmachers verkauft worden zu sein. Da zu Anfang der Letras durchweg bemerkt ist, daß die Villancicos gesungen wurden, so muß die Ausführung wie die einer Zarzuela auf etliche Stunden berechnet werden; Musiker, Sänger und Kapellmeister müssen nach unsern Begriffen Unglaubliches geleistet und die Kirchenbesucher in der Christ- und Epiphanienacht eine bewundernswerte Geduld beim Anhören dieser langen kirchenmusikalischen Produktionen bewiesen haben. Ein Vergleich der oben erwähnten Letras mit den Texten unsrer Kirchenvillancicos der Münchner Bibliothek läßt vermuten, daß die ernster gehaltenen Dichtungen für die Adoration und Messe, die leichter geschürzten Verse für die Matutin und Vigil bestimmt waren. Einige Stücke kamen bei Novenen in Brauch. So berichtet Barbieri über die dem Komponisten Eristobal Galán zugehörigen Ccs. 151 und 166, sie wären gesungen worden gelegentlich einer neuntägigen Andacht, welche die Majestäten zu Ehren der unbefleckten Empfängnis in einem Madrider Barfüßerinnenkloster veranstalten ließen. Abgesehen von den Weihnachtsvillancicos und den zahlreich vertretenen Mariengesängen finden sich etliche Ccs., die an bestimmten Heiligenfesten, am Tage der Ordensstifterinnen Klara und Theresa, sowie an St. Eligius und St. Agatha in Benutzung kamen; wieder andere sind „de común" komponiert, so daß sie an beliebigen Festen gebraucht werden konnten.

Von den Ccs. 133/199 dienen nur fünf Stücke außerkirchlichen bzw. theatralischen Zwecken, was überdies durch die Bezeichnung „tono humano" oder „cuatro a lo humano" verraten wird. Als die merkwürdigsten Gebilde dieser Art können gelten: Cx. 139, ein tono humano, dessen von der Lissaboner Nonne Violante de Ceo gedichteter Text von Fray Felipe de la Madre de Dios komponiert und bei einem Jubiläum zu Ehren des Portugiesenkönigs Alfons des Sechsten vierstimmig zu Harfen- und Cembalobegleitung gesungen wurde; ferner Cx. 177, dessen Autostrompeten nachahmende Musik, wie der Text vermuten läßt, eine Huldigung für den „glücklichen" Monarchen Karl II. sein soll; dann Cx. 167, ein vierstimmiger Cuatro, der möglicherweise der von Nebra vertonten Zarzuela: „Vienta es la dicha de amór" des Antonio de Zamora angehört und mit Anspielung auf Nise, die spröde Liebesheldin, entweder zu Beginn der „comedia de intriga" oder zwischenhinein als Entremésmusik zur Aufführung gelangte. Die übrigen „Tonos humanos", die Ccs. 144 und 173, hübsche, im Continuomadrigalstil gehaltene Stimmungslieder, dürften wohl bei Rekreationen in Palästen und Klöstern Verwendung gefunden haben.

Da die Poesien unserer Codices der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehören, stehen sie mehr oder weniger unter dem Einfluß jenes Modestils, den die Spanier anfangs „Konzeptismus", und zur Zeit Góngoras „Kultismus" bezeichnen. Die von Ledesma und Gracián geförderte Schule der „Erfindungsreichen" liebt seltsame, schwerverständliche Ausdrücke, spitzfindige Anspielungen und ánigmatische Allegorien, indes die Partei der „Gebildeten" von gehäuften Metaphern, gekünstelten Hyperbeln und gesuchten Antithesen weitgehendsten Gebrauch macht und mit mythologischen Kenntnissen und geschraubten Latinismen prunkt. Der barocke Stil, welcher auch außerhalb Spaniens im italienisch-neapolitanischen Marinismus, englischen Euphuismus,

französischen Preziösentum und in den deutschen Dichterschulen der Schlesier Lohenstein und Hofmannswaldau eigentümliche Blüten trieb, wurzelt in der Tendenz gelehrter Puristen, das national-volkstümliche Schrifttum durch eine dem Kosmopolitismus dienende Manieriertheit zu ersetzen. Für die starke Einwirkung der neuzeitlichen, mit der höfischen Renaissancebildung zusammenhängenden literarischen Strömung ist bezeichnend, daß am spanischen Dichterhimmel selbst die glänzendsten Gestirne wie Quevedo, Tirse de Molina und Calderón von der internationalen sprachlichen Modekrankheit nicht ganz verschont blieben. —

Die Dichter unsrer Ccs. verwenden den gezierten Kunststil besonders zur Ausmalung körperlicher und geistiger Vorzüge. Die Schönheit der Jungfrau wird in den verschiedenen Marienvillancicos mit gleicher Farbenpracht geschildert wie Calderón beispielsweise im Legendendrama des wundertätigen Magus die Anmut der Braut Cyprians zeichnet. In Maria spiegelt sich der heitere Himmel, das Frühlicht, der Silberquell. Sie ist das Schneegewand der Berge, die blendende Rose im Paradies, die Nelke, welche Kristalle trinkt. Ihre Sonnenaugen glänzen herrlicher als das Sternenlicht. Ihr lieblicher Blick trocknet die „Tränen der Nacht", macht die Natter „weinen" und die Blumen „lachen". Mit Anspielung auf die Braut im hohen Lied beginnt der Estribillo des Cx. 170. „? Quién es esta que nace como la aurora?" Typisches für phrasenhafte, teilweise unwahre Darstellung gewisser Eigenschaften des Geistes und Körpers treffen wir in den Poesien der Ccs. 139 und 147. Hier schildert uns der Dichter in Nachahmung der profanen Liebeslyrik des Kultismus Stirne, Haare und Augenbrauen der Ordensstifterin Klara mit einer Überschänglichkeit, wie etwa Góngora von den eisschmelzenden Sonnenaugen einer Angebeteten spricht. Dort verherrlicht die in der Floresta Böhl-Fabers einem gemäßigten Kultismus huldigende Nonne Violante de Ceo ihr Geburtstagskind, den achtzehnjährigen Portugiesenherrscher Alfons VI. als Sonne Lusitaniens und Musterfürsten, obgleich dieser sittenlose und allseits gehaßte „Adonis gallardo" in der Lenkung des Staates sich vollständig unfähig zeigte. — Solch krankhaften Auswüchsen des „estilo culto" stehen jedoch die prächtigen, oft mit orientalischer Phantasie hingeworfenen Naturschilderungen gegenüber, wobei die Dichter unserer Ccs. zuweilen am wechselvollen Spiel hübscher Antithesen sich freuen und zur Erregung der Empfindungen nicht selten die Apostrophe, die Steigerung und ähnliche Redefiguren verwenden.

Inhaltlich beziehen sich die meisten unsrer Dichtungen auf Glaubenswahrheiten und Heiligenleben. Durchweg lyrisch-dramatisches Gepräge tragen die Introducciones und Estribillos, indes die mehr episch gefaßten Coplas in dogmatisch-exegetisch gefärbten Gedankenreihen sich bewegen und dabei zuweilen der geistreichen metaphorischen Darstellungskunst der Calderonschen Sakramentsspiele sich nähern. Die dialogische Gliederung mancher Texte verrät theatralische Herkunft, so das in dem Ostervillancico Cx. 142 zwischen den Jüngern und Magdalena angebahnte Zwiegespräch, wohl ein Fragment aus einem altspanischen Mysterium. Leise Anspielungen auf getrübte politische Beziehungen Spaniens zu den ersten Braganzas und dem eroberungslustigen Sonnenkönig Ludwig XIV. entdecken wir in einigen Coplasversen der Ccs. 141 und 149. Mit dem religiös-nationalen Element verknüpft sich auch oft das Buffomäßige, besonders in den Ccs. 182 und 191, deren Texte vermutlich vom Komponisten Veana herrühren und die gleiche komische Wirkung erzielen wie der in der Eslavasammlung erhaltene Villancico Asturiano über den die Mitternachtsmesse verschlafenden Küster aus Candás. Nach der derben, köstlichen Art der Quevedoschen Satire im „Gran tacaño" werden spanische Volkstypen vorgeführt, so die betschwesterliche launenhafte Alte, der mürrische Wasserträger, der schmutzige Küster, der gaunerhafte Invalid, der prahlsüchtige Kurpfuscher, der überspannte Lizentiat; aber auch die Modetorheiten des französischen Perücken- und Reifreckwesens, sowie die Zügellosigkeit der höfischen Kreise im absolutistischen Zeitalter werden mit beißendem Spott gekennzeichnet. Hinsichtlich der den Kirchenvillancicos in bezug auf das Profane und Possenhafte zugestandenen Freiheiten ist aus der schon früherenorts erwähnten Vallejoschen Handschrift vom Jahre 1786 folgende Stelle beachtenswert: „El maesto Leon introduje en el Belen de nuestra iglesia todos los oficios, bailes españo-

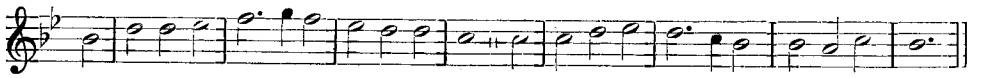
les, mesones y hospitales, presos de la carcel, gitanos, pragmaticas, calendarios, juegos de prendas, corridas de toros, y el casamiento del rey Carlos II. con Doña Maria Luisa". Daß aber die hier vertretenen Gruppen, insbesondere die komischen Figuren aus den Beamten- und Handwerkerständen, die Sonderlinge der Spitäler, die Originale der Kneipen und Gefängnisse oft in maßloser, die Grenzen der Nächstenliebe überschreitender Form in den Bereich des Witzelnden gezogen wurden, beweisen die hierher gehörigen Plattheiten in unsern Handschriften und die solche Auswüchse eines verbildeten Geschmacks scharf verurteilenden Äußerungen zeitgenössischer Literaten. Cervantes sowohl wie Quevedo tadeln in ihren Hauptwerken die dem Spanier eigentümliche Neigung zu übertriebener Satire. Am treffendsten aber kennzeichnet diese keinem Preßgesetz oder Inquisitionstribunal unterstehende Freiheit der possenhaften Kirchenvillancicos der anonyme Verfasser der für die Madrider Theatinerkirche bestimmten Letras von Weihnachten 1743, wenn er unter dem Eindruck des Bildes von der gehässigen Alten bemerkt: „Que zambomba mayór, que el ruido que en la iglesia hacen simples y tontos, y mas, si hay villancico de chanza, abrir cual tarasca la boca". Wir wundern uns nicht, wenn bald darauf Ferdinand VI. unter dem Vorwand einer Reinigung der Kirchenmusik vom italienischen Opernstil die infolge der damaligen traurigen sozialen Zustände verrohte Satire der religiösen Villancicos de chanza um so mehr verbot, als sie sogar die staatliche Ordnung und ihre Träger, die Minister, zu persiflieren begann. Soviel ist gewiß: Für den Kulturhistoriker sind und bleiben die scherzhaften Texte der geistlichen Villancicos eine wertvolle Quelle zu Studien der spanischen Sittengeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts.

Während der Dichtername fast durchweg ausgelassen ist, sind die Komponisten auf den für uns in Frage kommenden vollständigen Manuskripten großenteils angegeben; nur die Ccs. 185—193 verzichten auf die Notiz eines musikalischen Autors. Der Wirkungskreis unsrer Komponisten beschränkt sich hauptsächlich auf die Residenzstadt Madrid. Sechs unsrer Musiker: Patiño, Galán, Navas, Durón, Torres und Nebra sehen wir unter den Königen Philipp IV., Karl II., Philipp V. und Ferdinand VI. als Hofkapellmeister beschäftigt; Juan Bado betätigt sich als Hofviolinist, Hidalgo[1] und Navas werden in den Akten der Hofkapelle als Harfenisten erwähnt. Beana, Juan Romero, Miciezes, Ortiz de Zárate und Torices leiten und besorgen die Musik in den verschiedenen Klöstern der Hauptstadt. Nur wenige von unsern Autoren finden wir außerhalb Madrids, so Juarez in Sevilla, Zarzoso in Siguenza und Matias Ruiz in Barcelona; Felipe Madre de Dios ist Portugiese und als solcher am Lissaboner Hof unter den ersten Herrschern aus dem Hause Braganza tätig. Von Farras kennen wir nichts als seinen Namen und die Musik der betreffenden Münchner Ccs.

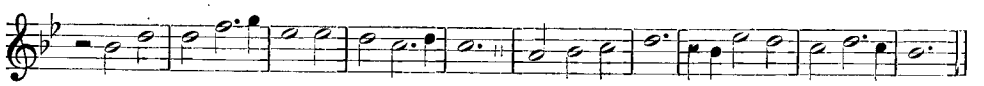
Die Melodien unsrer Ccs. tragen trotz ihrer vorwiegend religiösen Bestimmung meist das Gepräge heiterer Anmut und leichter Beweglichkeit, die Anklänge an einheimische Volks- und Tonweisen sind also stärker als die an chorale Wendungen der mozarabischen Liturgie; mit dem volkstümlichen Element ist zugleich auch die Berührung mit dem Tanzmadrigal und den ariosen Partien der italienischen Solokantate und spanischen Zarzuela gegeben. Als populär können folgende Eigentümlichkeiten gelten: Enge, in diatonischer Stufenfolge auf- und absteigende Intervallschritte (Anhang, I), mäßiger Ambitus, der meist auf Trichorde (II) und Viertonreihen (III) sich erstreckt und das Hexachord (IV) selten übersteigt; Tonwiederholungen nach Art lautenistischer Reperkussionen (V), einfache Sequenzbildungen (VI) und tanzähnliche Motive (VII), ferner fanfarenmäßige (VIII) und carillonklangliche Wendungen (IX). Besonders auffallend tritt das Volks-

[1] Wie in Lissabon der in unsrer Ccs.-Musik stark vertretene Felipe Madre de Dios Texte der Nonne Violante del Cielo komponierte, so in Madrid Hidalgo Texte des Calderon; infolgedessen gehört nicht nur der den Namen der Dichterin erwähnende Cx. 139 textlich der Nonne an, sondern wahrscheinlich auch die Gesamtheit der übrigen Ccs.-Stücke des Portugiesen. Ähnliches gilt von Hidalgo, so daß wir die Poesien der Ccs. 156—161 wohl Calderon zuweisen dürfen.

tümliche unsrer Codicesmelodien in der oft eigenartigen Rhythmik hervor. Tripeltakteinsätze von der Messung , Akzentverschiebungen nach vorhergehenden Trochäen, sarabandenartige Metren, entsprechend dem später von Händel in der „spanischen" Oper „Almira" benutzten Typ: , drei- und vierzeitige Pasacallebewegungen, minuémäßige Kombinationen wie: sind keine Seltenheiten und lehnen sich im allgemeinen an diesbezügliche Vorbilder im Cancionero musical (X), im Cx. E 200 (XI) und in der Madrigalsammlung des Juan Brudieu (XII) an, wie sie andrerseits eine ähnliche rhythmische Beschaffenheit die Gebilde der italienischen Kantate (XIII) und der spanischen Komödie (XIV) aufweisen. Rhythmische Einförmigkeiten, die in manchen altspanischen Weisen (XV) des Codex Salinas uns begegnen und durch zu starres, schablonenmäßiges Festhalten an einem bestimmten Metrum bedingt sind, lassen unsere Ccs.-Melodien nicht aufkommen. Der Grund dafür liegt wohl darin, daß sie einer Kunstepoche angehören, wo barocke Linien vorherrschen, das Ruhige, Gleichmäßige mehr durch Ausdruck und Leidenschaft ersetzt wird. Für den populären Charakter unsrer Codices-Melodien bürgen nicht zuletzt auch die verschiedenen volkstümlichen Melodieparallelen im Cx. E. 200, im Cancionero „Pedrell" und in dem schon häufig zitierten „Teatro lirico español". So liegt der Hidalgoschen Melodie zu Cx. 139:

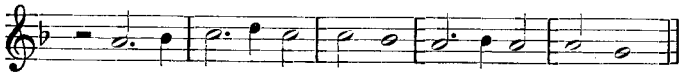


der andalusische Bauernvillancico:



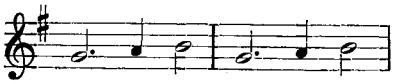
zugrunde.

Der im Cx. 181 enthaltene Marienvillancico des José Torres beginnt genau wie die Cx. E.-Komposition: „Cantaréis pajarillo" von Alvaro de los Rios, also:

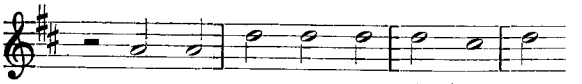


Cx. 185 und die Coplas zu Cx. 191 eröffnen den melodischen Reigen mit einem aufwärts strebenden Hexachord getreu dem Anfangsmotiv einer im Cancionero Pedrell abgedruckten Alalá:

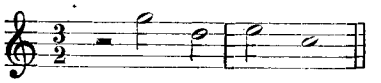
Das fünftaktige Chorritornell zu Cx. 167, einem Cuatro humano von José Nebra, bringt die im Gleichlaut bei Manuel Correo vorkommende tanzrhythmische Figur im Nacheinander:



Der Einsatz zu der Torices-Musik des Cx. 134 hebt an wie der Gesang zum Endakt der von Hidalgo komponierten Zarzuela „El amor hace prodigios":

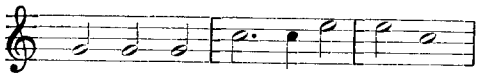


Cx. 190 leitet ein wie das Tanzduett „Tirso y Angelica" von Jerónimo de la Torre:



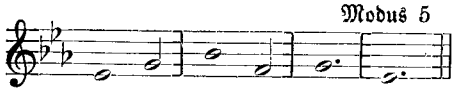
also mit einem sehr beliebten Motiv, das in verschiedenen Ccs. Verwendung findet und auch in der spanischen Komödienmusik nicht fehlt.

Die in diatonischen Stufen im Anfangstakt aufwärts und dann abwärts sich bewegende Melodie des Patiño-Cx. 171 zeigt ein ähnliches Bild wie die Copla der Novenas zu Cx. E. Nr. 75. Das fanfarenmäßige Clarinmotiv aus dem Durón-Cx. 136:

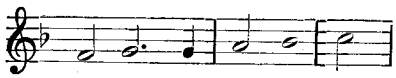


treffen wir in einem tortosanischen Rekrutenabschiedslied, wo die Tonfigur durch ihre Kadenzierung zur Unterterz allerdings an Kraft verliert und so eine etwas geschmerzte Färbung erhält.

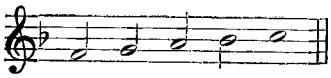
Da unsre Ccs.-Komponisten großenteils aus Choralschulen hervorgehen und später als Lehrer des Cantollanogesangs sich betätigen, begreifen wir ihr Streben, mittelst choraler Elemente Villancicomelodien zu schaffen. In dieser Beziehung kommen für unsre Ccs. Bildungen in Betracht, welche wegen ihrer primitiven Beschaffenheit besonders volkstümlich erscheinen, wie der griechische Tetrachord, der asiatische Pentaton und der guidonische Hexachord: Die kultgesanglichen Motive sind meist der gut ins Gehör fallenden lydischen Skala entnommen. So kehrt die Initialis zum Gradualgesang vom zweiten Adventsonntag:



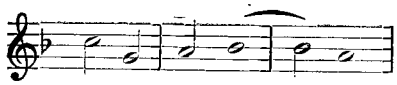
in mehr oder minder modifizierter Form im Agathavillancico XVI und in andern verwandten Ccs. wieder. Der Einsatz zu Cx. 180:



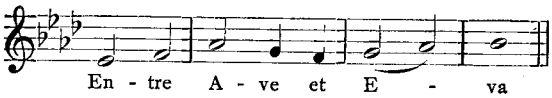
ist identisch mit dem Anfangsmotiv des Gründonnerstagversikel und der Magnifikatantiphon auf Kreuzerhöhung:



Die melodische Figur:

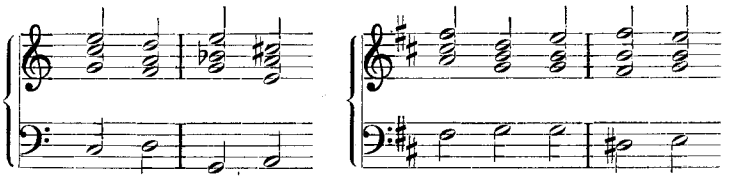


(Cx. 165, Navas) hat ihre notengetreue Parallele im „Respondit Jesus" der gregorianischen Karfreitagspassion. Die Einleitung zu Cx. 168 erinnert an den Asperges-Choral und zugleich an ein im Alfonsinischen Liederbuch enthaltenes Marienlied, das folgendermaßen beginnt:

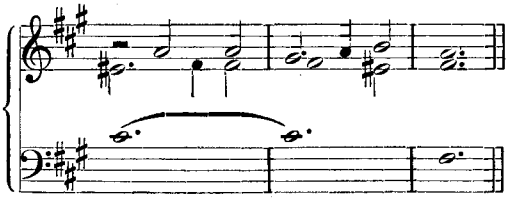


Auch die mehrfache, kurz aufeinanderfolgende Wiederholung kleiner melodischer Floskeln, sowie die durch Umstellung der Töne bewirkte Motivänderung läßt sich an verschiedenen Choralweisen leicht nachweisen. Die Verwendung des Choralgutes in unsern Villancicos ist nichts Neues, denn schon die Komponisten des 16. Jahrhunderts, wie Brudieu und einige Tonsetzer des Cancionero musical, bedienen sich kirchlicher Melodien oft sogar zur Abfassung recht weltlicher Lieder (XXIII_1 und XXIII_2). Spanien ist eben das Land, wo Choral und Volkslied sich gegenseitig beeinflussen, also in einer gewissen Abhängigkeit zu einander stehen, so daß selbst die anderwärts im strengen Stil gepflegte Motette in Spanien villancicoartigen Einschlag erhält (XXIV).

Die tonalen Verhältnisse unsrer Stücke sind wenig kompliziert. Die einzelnen Sätze werden so angelegt, daß sie bei ihrer Wiederholung hauptsächlich in den Tonarten der beiden Dominanten, in der Tonikaparallele und in der Wechseldominante erscheinen. Die Teilmotive kadenzieren vorwiegend authentisch, mitunter im Halbschluß. Längere Endperioden weisen Hauptakkordverbindungen auf, die durch Einschaltung von Nebenharmonien vorteilhaft erweitert werden. Dem Plagalschluß geht zuweilen der Sextakkord der zweiten Stufe als Unterdominantvertreter voraus, eine Kombination, welche die Wirkung des Zarten beabsichtigt, indes die gleichfalls vorkommende umgekehrte Folge wachsende Kraft zum Ausdruck bringen soll. Selbstverständlich machen unsre Komponisten auch von dem Dehnungsmittel des Trugschlusses Gebrauch, benutzen also Akkordreihen etwa mit der Folge: I, V, VI, IV, I. Dabei wird zur Erhöhung des Effekts die auf der zweiten Stufe gebildete Harmonie als Dominantstellvertretung häufig vorausgeschickt. Das unvermittelte Verknüpfen stufenweis aufeinander folgender Dreiklangskonsonanten, eine Gepflogenheit insbesondere des mehr an die „Alten sich anlehnenden" Felipe Madre de Dios, ist kirchentonal zu erklären; oft genug begegnen wir der phrygischen Kadenz und halbschlußartig wirkenden mixolydischen Bildungen; typisch sind in dieser Beziehung die Finalwendungen:

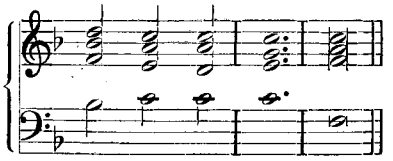


Abweichend von den an niederländische Kunst erinnernden Endphrasen treffen wir in unsern Codices Klauseln, welche wegen ihrer mystisch gefärbten, reizvollen Klangwirkung als spezifisch spanische Finalbildungen bezeichnet werden müssen. Für solche Schlußfälle nach dem Schema:

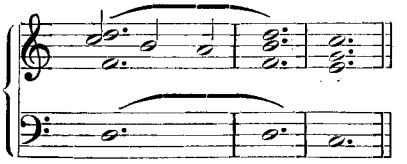


ist charakteristisch der die Verzögerung des Subsemitons erstrebende Quartvorhalt und die in der Gegenstimme erfolgende, zur Tonikaterz hinzielende Trichordbewegung, eigentlich eine Formel mit schrittweiser Einführung der so wichtigen Dominantsept. Der eben erwähnten Kadenz kommen nahe verwandte Klauseln in den Villancicos des auf Anregung Philipps III. zwischen 1609 und 1614 entstandenen Sablonarachorbuches; hier einige Zitate, die aus einer Seguidilla und Romanze des Romero entnommen sind.

Cx. 200 Nr. 8.

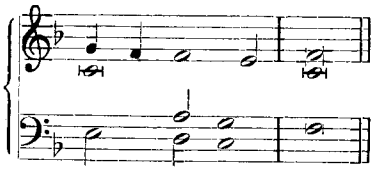


Cx. 200 Nr. 9.

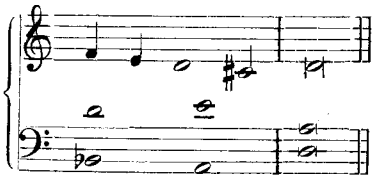


Das Urbild für die spanische Kadenz und deren Varianten dürfte wohl in diesbezüglichen Formeln der Cancionerokomponisten des 15. und 16. Jahrhunderts zu suchen sein, in allgemeinen

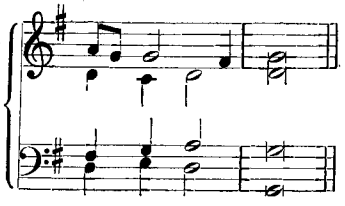
Wendungen, deren Parallelen in der Petrucciſchen Liedſammlung, in Meiſterwerken deutſcher Madrigalkunſt Haßlerſcher Richtung, und in den beſten Erzeugniſſen klaſſiſcher Kirchenmuſik zu treffen ſind. Man vergleiche beiſpielshalber den Schluß der ſpaniſchem Milieu entſtammenden und darum villancicoähnlichen Frottole des Michael Vero:



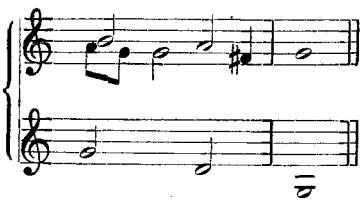
mit dem Fin des von Lope de Báena herrührenden Kirchenvillancico Nr. 293 im Canc. Barbieri:



ebenſo den Ausklang des bekannten Iſaakſchen Volksliedes: „Innsbruck, ich muß dich laſſen“:

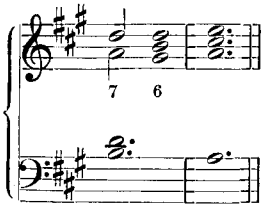


und die Paleſtrinakadenz aus dem Credo der Hexachordmeſſe:

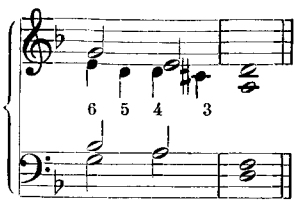


Aus dem internationalen Prototyp alter Kadenzierung dürften ſich in Spanien auch jene prächtig klingenden Endperioden entwickelt haben, welche mit ſcheinkonſonanten Harmonien, insbeſondere Quartvorhalten und ähnlichen zum Akkord diſſonierenden Tönen gebildet ſind. In Betracht kommen hier Akkordverbindungen ungefähr mit den Fortſchreitungen: II $\frac{6}{4}$ V $\frac{4-3}{3}$ I; II $\frac{7}{5}$ VII $\frac{6}{5-4}$ I; V $\frac{4-3}{3}$, I, wie diesbezügliche Stellen aus Ccs. der Tonſetzer Galán, Hidalgo, Romero und Veana lehren.

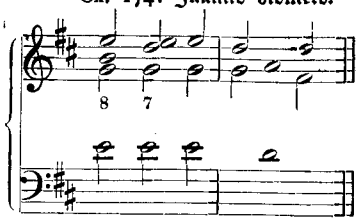
Cx. 152: Galán.



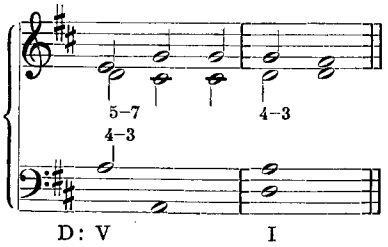
Cx. 156: Hidalgo.



Cx. 174: Juanito Romero.

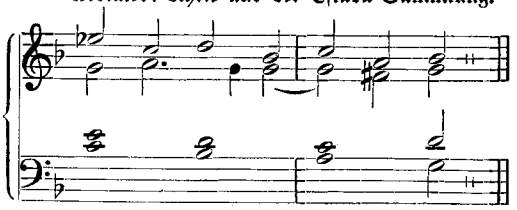


Cx. 182: Veana.

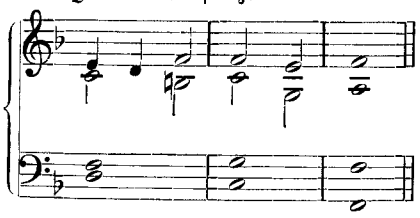


Ergreifende Schlußfälle, die in ihrer dunklen Schönheit an die berühmtesten spanischen Meister des 16. Jahrhunderts heranreichen. Nachstehende Proben sollen das beweisen:

Morales: Kyrie aus der Eslava-Sammlung.

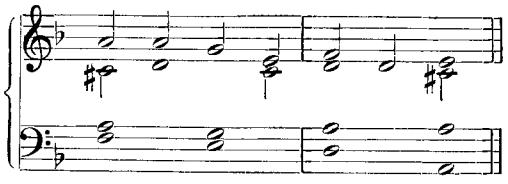


Juan Ginés Perez:



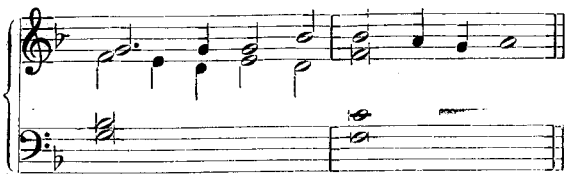
aus dem Gloria patri des 113. Psalmes. (Pedrell, Bd. 5 der Hispaniae Schola musica sacra.)

Juan Esquivel;



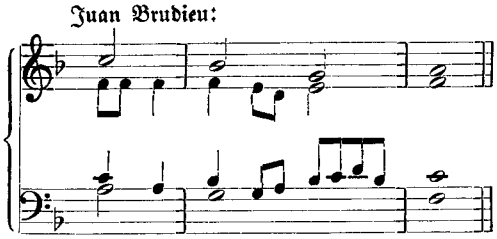
Gloriastelle: Miserere nobis der 5st. Messe »Ave virgo sanctissima«. (Aus einem von mir in München entdeckten bisher unbekannten Chorbuch, über dessen Inhalt ich in einer Studie der Sandbergerfestschrift berichte.)

Viktoria:



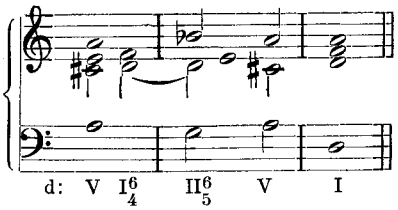
Alma redemptoris (Pedrellausgabe).

Juan Brudieu:



Madrigal: »Deja Pascual tal tormento« (Sammlung Pedrell S. 113).

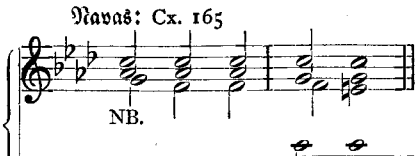
Eine wichtige Rolle spielen bei unsern Ccs.-Komponisten die im Interesse einer guten Klangwirkung gebunden eingeführten Vorhalte verschiedener Intervalle, dissonierende Elemente, welche als zufällige Bildungen zu betrachten sind und von den älteren spanischen Theoretikern „falsas consonancias“ bezeichnet werden. Hierher gehört einmal die Verwendung scharfer Dissonanzen, insbesondere der kleinen Sekund, die meist auf der Thesis im scheinkonsonanten Nonakkord auftritt. Häufiger finden sich in unsern Ccs. zum guten Taktteil hinübergebundene große Sekunden und kleine Septimen; dagegen konnte ich in unsern Manuskripten keine Nonligatur entdecken; trotz Nasarre, welcher die Bindung der Non als etwas Gewohnheitsmäßiges schildert. Daß unsre Ccs.-Musiker die nach dem obenerwähnten blinden Saragossaner Mönch allgemein übliche und gut klingende Satzart:



wegen des darin vorkommenden auffassungsdissonanten Quartsextakkords wie ein Verbot meiden, ist ein Beleg für die damalige unklare Auffassung bezüglich der Doppelnatur der Quart als Konsonanz und Dissonanz.

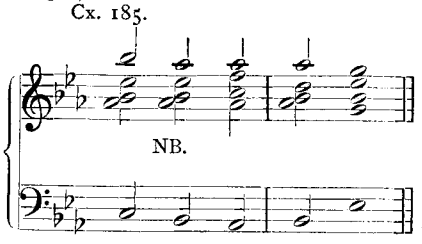
Den nichtgebundenen Vorhalt zeigen unsre Handschriften in verschiedner Manier; auf betonter Zeit mit Auflösung in die benachbarte Unterstufe:

Navas: Cx. 165



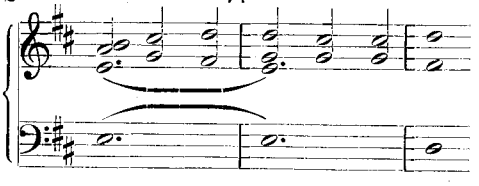
auf leichter Zeit mit Auflösung nach oben:

Agathavillancico:
Cx. 185.

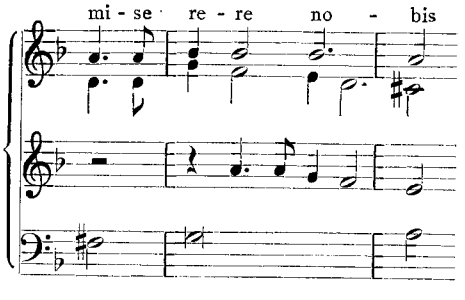


und in stufenweiser durchgangsähnlicher Einführung:

Juanito Romero: Cx. 174.

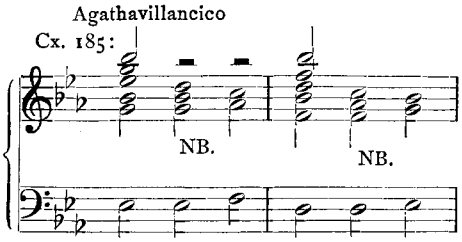


Die Spezies des nach einer Pause frei eintretenden Vorhaltes können wir selbst bei fortgeschrittenen Codicesautoren nicht finden. Der Streit, den der Barceloneser Meister Valls durch die erstmalige Verwendung der erwähnten Spezies in der Gloriastelle der „Scala aretina“

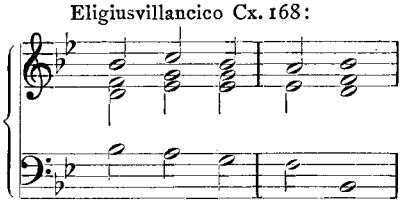


vom Zaune brach, ist insofern von Bedeutung, als einerseits Galán und Patiño als Zeugen für gewisse Freiheiten im Gebrauch von dissonierenden Bildungen angerufen werden, andrerseits die Ccs.-Komponisten Zarzoso, Torres und Miciezes direkt eingreifen. Auf welchen Standpunkt Valls und seine Freunde bezüglich der neuen Art der Vorhaltseinführung sich stellen, geht aus der bei Menendez y Pelayo abgedruckten Verteidigung hervor: „Estas licencias no son contra el arte sino que trascienden lo riguroso del arte. Puede negarse ser aquella entrada una nueva inventiva, un extraordinario camino, un raro medio para llegar al fin de la melodia que es el blanco de la musica“; also ganz der moderne Standpunkt, welcher die Melodie und den Wohlklang zum obersten musikalischen Prinzip erhebt. Wenn auch unsre Ccs.-Autoren in bezug auf Lizenzen nicht zu weit sich wagen, im allgemeinen stimmen sie überein mit den Neuerungen des Valls und mit den Reformideen eines Lorente: die sich dahin zusammenfassen lassen: dem Komponisten dürfen die Hände nicht gebunden werden, wenn das Ziel, gute Klangwirkung, erreicht werden soll. Obgleich unsre Codiceskomponisten polyphone Elemente mehr oder weniger berücksichtigen, so verstehen sie es dank den liedmäßigen Motiven doch meisterhaft, die Linie so zu gestalten, daß aus ihr, vertikal gehört, nicht Härten, sondern weiche, reizvolle Zusammenklänge sich ergeben. Nur so erklären sich die hübschen dissonanten Durchgangsakkorde, wie sie beispielsweise im Agatha- und im Eligius-Villancico vertreten sind:

Agathavillancico
Cx. 185:

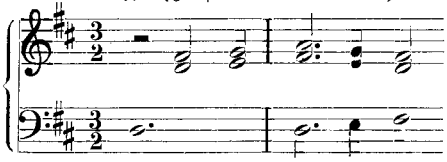


(Ortiz de Zárate)
Eligiusvillancico Cx. 168:

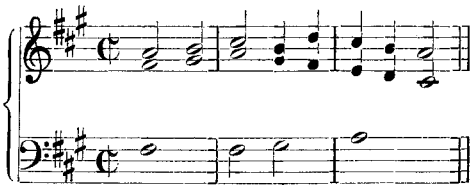


die sonoren Bildungen mit Terz- und Sextgängen, die zum Teil schon bei den Niederländern in Brauch waren:

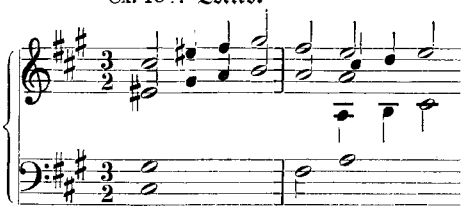
Cx. 147: (Felipe Madre de Dios)



Cx. 174: Juanito Romero.

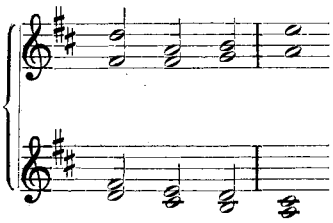


Cx. 18?: Torres.

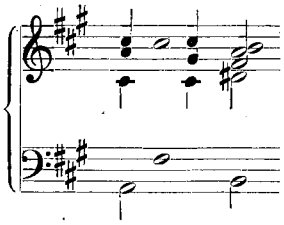


und ähnliche oft an romantische Musik des 19. Jahrhunderts erinnernde Euphonien:

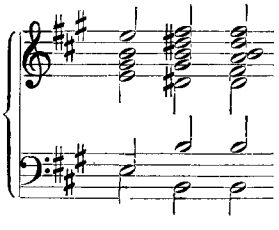
Felipe Madre de Dios.
Cx. 140:



Cx. 151: Galán.

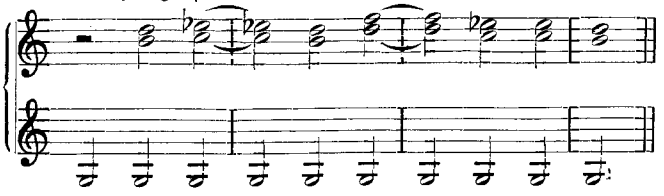


Cx. 181: Torres



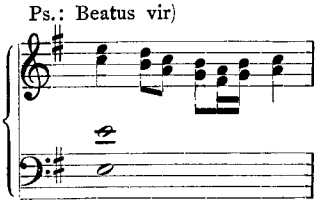
Des Klangeffekts halber gebrauchen unsre Spanier mit Hilfe von Haltenoten im Baß oder im Sopran auch Wendungen mit oft orgelpunktartiger Wirkung:

Cx. 142: Felipe Madre de Dios:



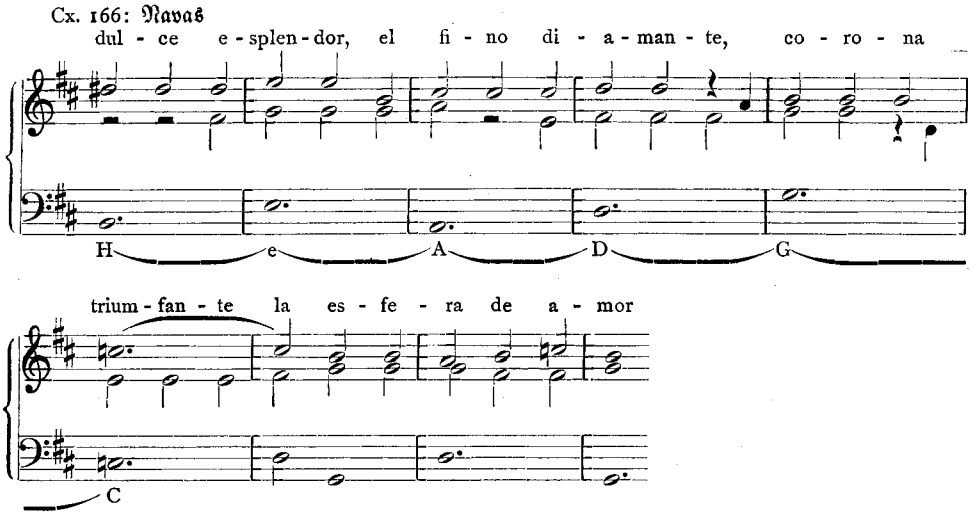
Sätze, etwa von der Art des Comes, jenes berühmten Valencianischen Kirchenkomponisten des 16. Jahrhunderts:

Ps.: Beatus vir)



Ebenso dienen die zahlreichen archaistisch anmutenden Sequenzbildungen, Kettengänge, die wie die folgenden zugleich eine Steigerung der Affekte ausdrücken und eine Reihe von Modulationen im Quartenzirkel bringen, der Bereicherung des Klangkolorits:

Cx. 166: Navas



Diesen Darlegungen zufolge dürfen wir die von Nasarre in seiner „Escuela" aufgestellte Behauptung, daß die Spanier in bezug auf Klangschönheit die Ausländer übertreffen, keineswegs für übertrieben halten.

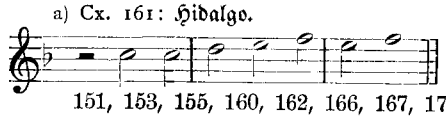
Das Studium unsrer Musikhandschriften gewährt auch einen Einblick in die verschiedenen Entwicklungsstadien des Konzertvillancico. Mit dem Vorrücken zur spanischen Bourbonenära nehmen die kantatenhaften Elemente zu. Breite, mehrsätzige Anlage, Strophenvariation, mit der Singstimme konzertierender V. c., häufige, die Chorsätze unterbrechende, ariose Soli, ritornellartige, instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele, solistisch konzertierende Bläser und Streicher, eigene Instrumentalchöre, alle diese Kriterien weisen den Weg zur Vollkantate. Zu dieser selbst kommt es noch nicht, da unsre Kompositionen nur bis 1700 reichen, im Gegensatz zu den mit Recitados und Arien versehenen Gebilden der Kirchenvillancicos der Bourbonenzeit, welche in

stilistischer Hinsicht ihre Parallelen in den zeitgenössischen Komödienmusiken besitzen. Die Entwicklung vom einfach konzertierenden Villancico bis zur ausgewachsenen Kantate vollzieht sich ähnlich wie beim italienischen Madrigal, nur mit dem Unterschied, daß in Spanien stets an dem religiös-profanen Nationallied, als dem volkstümlichen Kern des Ganzen, festgehalten wird. Mit der Materialisierung der spanischen Kunst verliert der kantatenhafte Konzertvillancico an Bedeutung; dazu gesellen sich noch andere ungünstige Momente: staatliches Verbot, Revolution, Franzosenherrschaft und Säkularisation, so daß zu Anfang des 19. Jahrhunderts die einst so treugepflegte Form des konzertierenden Chor- und Solovillancico aus der Musikpraxis ausscheidet. Der Verlust ist um so bedauerlicher, als das Spanien der Nachzeit nichts Gleichwertiges an Stelle der so meisterlich gefertigten polyphonen Tonadas gesetzt hat. Freilich, der Grundtyp für die verschiedenen Zweige der mit einheimischen Texten versehenen geistlichen Chorkompositionen ist geblieben. Der Vulgärvillancico führt auch heute noch wie vor vielen Jahrhunderten sein bescheidenes Dasein in bürgerlichen und bäuerlichen Kreisen. Das Absingen einer schlichten, uralten Copla über die „Nochebuena" ist auch dem modernen Spanier eine liebtraute Gewohnheit. Hoffentlich ist es bei der historisierenden Tendenz moderner Musikübung nicht ganz ausgeschlossen, daß die unvergleichlichen Meisterwerke *älterer spanischer Tonkunst* in Konzertsälen und Kirchen wieder zu neuem Leben erblühen[1].

Anhang.

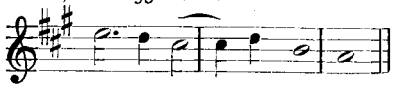
Beispiele zur Untersuchung des Melodiegutes.

a) Cx. 161: Hidalgo.

I. 

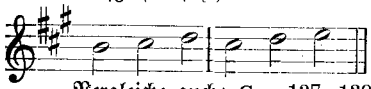
Vergleiche auch die Anfangsmelodien der Ccs. 133, 135, 137, 138, 140, 143, 144, 149, 150, 151, 153, 155, 160, 162, 166, 167, 170, 171, 174, 176, 179, 181, 182, 185.

b) Cx. 153: Galán.



190, 191, 193.

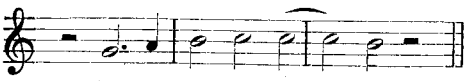
Cx. 143. (Einsatz.)

II. 

Felipe Madre de Dios und Cx. 141 (Copla: Takt 8 u. 9).

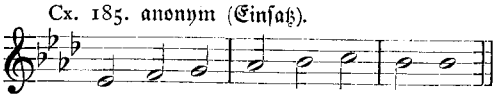
Vergleiche auch: Ccs. 137, 139, 140, 143, 160, 169, 172, 182, 185.

Cx. 142. Felipe Madre de Dios (Einsatz).

III. 

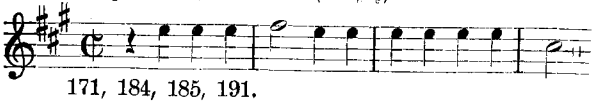
Vergleiche: Ccs. 141, 152, 154, 161, 172, 185.

Cx. 185. anonym (Einsatz).

IV. 

Vergleiche Cx. 191.

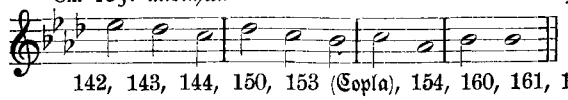
Cx. 175: Dionisio Romero (Einsatz).

V. 

Siehe auch: Ccs. 134, 135, 139, 150, 153, 159, 160, 166, 171, 184, 185, 191.

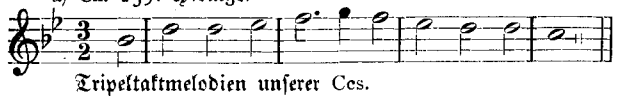
[1] Auf meine Anregung hin brachte der Münchner Sprachenverein bei seiner letzten Weihnachtsunterhaltung einen „Villancico Asturiano" von dem aus unsern Ccs. bekannten Veana zu Gehör.

Cx. 185: anonym.

VI. 

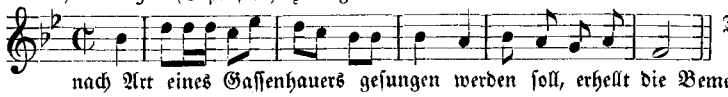
Siehe auch: Ccs. 135 (T. 12 u. 13), 138, 139 (T. 15 u. 16), 141 (Copla), 142, 143, 144, 150, 153 (Copla), 154, 160, 161, 163, 165, 171, 172, 176, 180, 184, 190, 193.

a) Cx. 159: Hidalgo.

VII. 

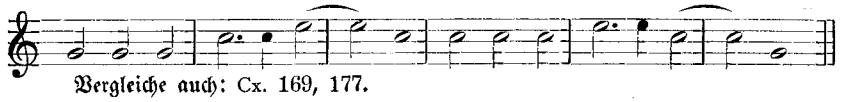
Vergleiche dazu die mit hüpfenden Rhythmen gebildeten Tripeltaktmelodien unserer Ccs.

b) Cx. 158: (Coplasolo) Hidalgo.



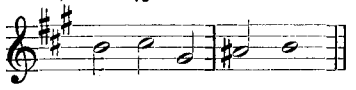
Daß dieser religiöse Marienvillancico nach Art eines Gassenhauers gesungen werden soll, erhellt die Bemerkung: »El medio es el golpe del pasacalle.«

Cx. 136: Durón.

VIII. 

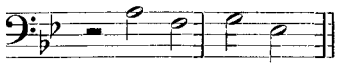
Vergleiche auch: Cx. 169, 177.

a) Cx. 145:



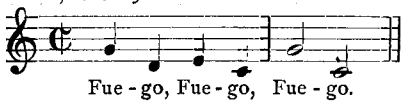
Felipe Madre de Dios (Copla).

Cx. 165:



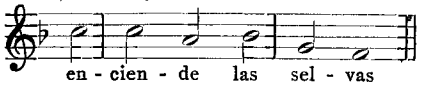
Navas (Solo).

c) Cx. 190:



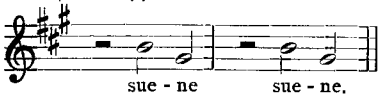
anonym. (Einsatz).

d) Cx. 184:



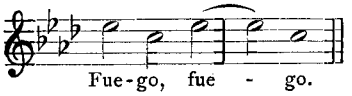
Zarzoso.

e) Cx. 177:

IX. 

Romero.

f) Cx. 191. Einsatz.

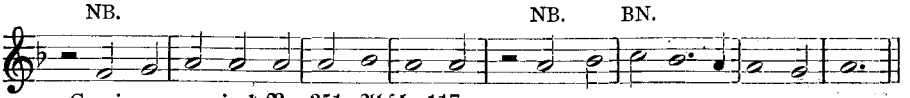


Siehe auch Cx. 184 (Copla) u. Cx. 142.

Beispiele aus den oben zitierten Werken, welche in rhythmisch-melodischer Beziehung eine Ähnlichkeit mit unseren Ccs. aufweisen.

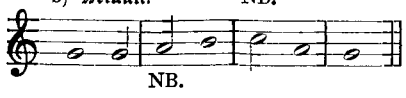
a) Garcimuñoz.

NB. NB. BN.

X. 

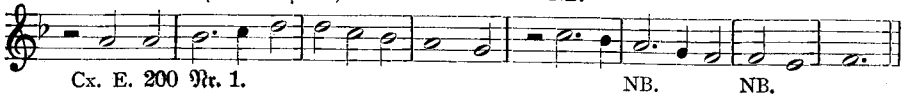
Cancionero musical Nr. 351, Absch. 117.

b) Millan. NB.



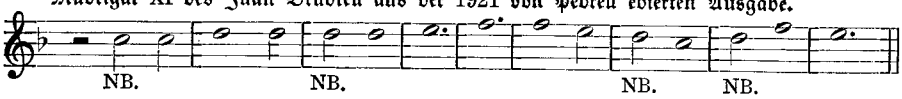
Can. mus. Nr. 346.

Mateo Romero (alias Capitán). NB.

XI. 

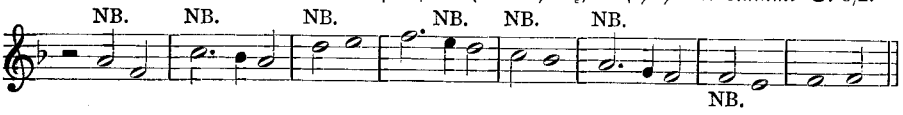
Cx. E. 200 Nr. 1. NB. NB.

Madrigal XI des Juan Brudieu aus der 1921 von Pedrell edierten Ausgabe.

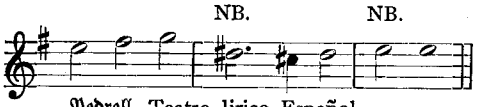
XII. 

Zugrunde liegt hier das Tarragonische Volkslied: »El mariner«.

Arioso aus einer Solokantate des Pasquini (S. Schmitz, Geschichte d. Kantate S. 8)2.

XIII. 

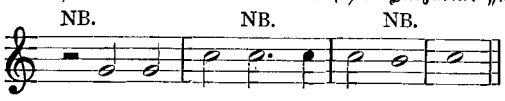
a) Soloarie aus der Salazarschen Komödie: „Die Wahl eines Feindes" (Einsatz).

XIV. 

Komponist unbekannt.

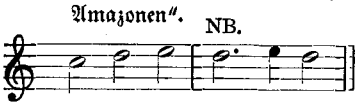
Pedrell, Teatro lirico Español.

b) Soloarie aus der Guevaraschen Zarzuela: „Die Liebe verrichtet Wunder"



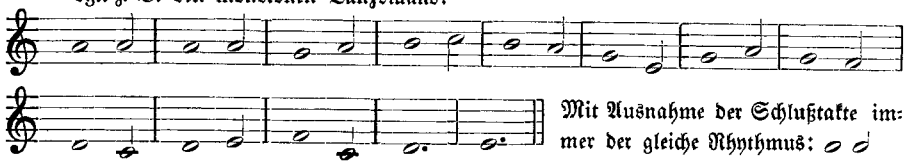
von Juan Hidalgo.

c) Negertanz aus dem Vorspiel zu der 1655 in Madrid aufgeführten Komödie: „Die Amazonen".



Anfangstakte.

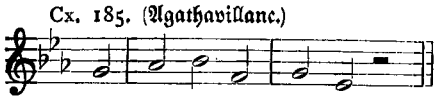
Cx. Salinas: De musica libri septem: (Exemplar der Berliner Staatsbibliothek.) Man vgl. z. B. den monotonen Tanzvillano:

XV. 

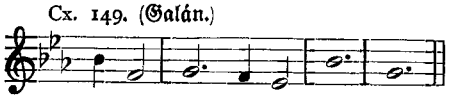
Mit Ausnahme der Schlußtakte immer der gleiche Rhythmus: 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Beispiele mit choralartigen Wendungen.

Cx. 185. (Agathavillanc.)

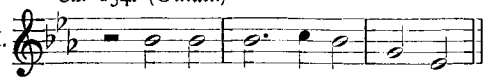
XVI. 

Cx. 149. (Galán.)

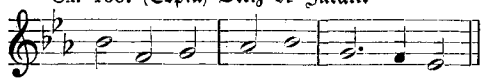
XVII. 

(ab Takt 8).

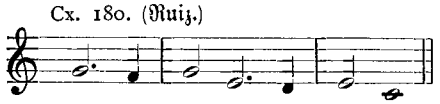
Cx. 154. (Galán.)

XVIII.  Anfangsmotiv.

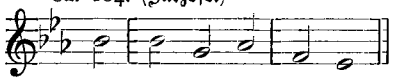
Cx. 168. (Copla) Ortiz de Zaráte.

XIX. 

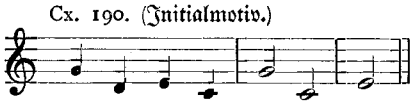
Cx. 180. (Ruiz.)

XX. 

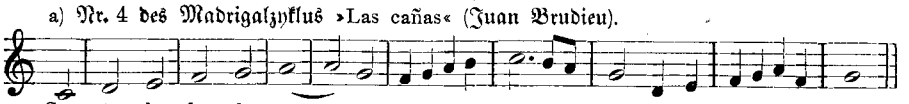
Cx. 184. (Zarzoso.)

XXI.  (Takt 4).

Cx. 190. (Initialmotiv.)

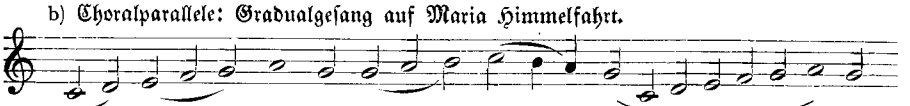
XXII. 

a) Nr. 4 des Madrigalzyklus »Las cañas« (Juan Brudieu).

XXIII. 1 

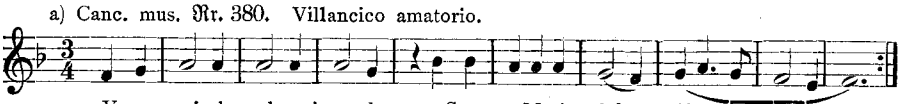
Con to - dos los de su ban - - do de su ban - do.

b) Choralparallele: Gradualgesang auf Maria Himmelfahrt.



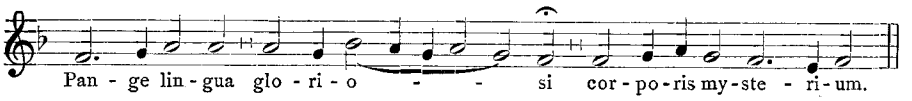
Al = le = lu = ja, Al = le = lu = = = = ja.

a) Canc. mus. Nr. 380. Villancico amatorio.

XXIII. 2 

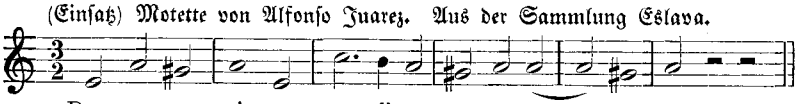
Yo me i - ba la mi madre a San - ta Maria del Pi - - no.

b) Choralparallele: Mozarabische Fronleichnamsmelodie.



Pan - ge lin - gua glo - ri - o - - si cor - po - ris my - ste - ri - um.

(Einsatz) Motette von Alfonso Juarez. Aus der Sammlung Eslava.

XXIV. 

Dum sa - crum pig - nus coe - li - tus re - ve - la - tur.

Mendelssohns Jugendopern[1]

von

Georg Schünemann, Berlin

„Gib mir eine rechte Oper in die Hand und in ein paar Monaten ist sie komponiert, denn ich sehne mich jeden Tag von Neuem danach, eine Oper zu schreiben, ich weiß, daß es was Frisches, Lustiges werden kann, wenn ich es jetzt finde, aber eben die Worte sind nicht da. Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt, komponiere ich nun einmal nicht. Wenn du einen Mann kennst, der im Stande ist, ein Oper zu dichten, so nenne ihn mir um Gottes willen, ich suche nichts Anderes."

So schrieb Mendelssohn im Jahre 1831 an seinen Freund Eduard Devrient[2]. Es fand sich auch ein Text, der ihm zusagen wollte, aber Mendelssohns stark entwickelter kritischer Sinn hatte am Stoff wieder so viel auszusetzen, daß sich der Plan — wie so oft in seinem Leben — zerschlug. Mendelssohn dachte von seiner dramatischen Begabung nicht gering, doch hätte er nie einen Text nach der üblichen Schablone komponiert. Seine Briefe sprechen immer wieder von Opernplänen, von geeigneten und ihm nicht zusagenden Stoffen. Er wollte keine Spieloper, auch keine Oper mit Dialog in der Art Marschners, sondern eine durchkomponierte Oper schreiben. Seine Ideale lagen in der Richtung Webers. Er dachte an „Lear", an den „Faust". „Deutsch müßte es sein, und edel und heiter; sei es eine rheinische Volkssage, oder sonst ein echt nationales Ereigniß oder Mährchen, oder ein rechter Grundcharakter (wie im „Fidelio"). Es ist nicht Kohlhas und nicht Blaubart, oder Andreas Hofer oder die Lore Ley — aber etwas von alledem könnte dabei sein"[3]. Von Zauberei und Wundertaten wollte er nichts wissen, er suchte „das Rein-Menschliche, Edle, alles Belebende"[4]. Eine Idee, die sich mit der Wagners und Liszts trifft. Alle Entwürfe und Vorschläge, die ihm aus Freundeskreisen nahegebracht wurden, scheiterten an seiner strengen Selbstkritik und seinen eigenen festumrissenen Zielen. Es fand sich kein geeigneter Text, so viele ihm auch vorgeschlagen wurden, und so blieb sein späteres dramatisches Schaffen auf Kantate, Oratorium und Opernfragmente beschränkt.

Die Zeitgenossen kannten nur eine Oper von Mendelssohn: „Die Hochzeit des Camacho". Er schrieb sie mit 16 Jahren und sah sie 1827 im Berliner Schauspielhaus zum ersten und einzigen Male aufgeführt. Die Anerkennung der Verwandten und Freunde des Mendelssohnschen Hauses täuschte ihn nicht über den Mißerfolg seines Werkes. Er fühlte, daß seine Kräfte noch nicht zu dieser großen musikalischen Form ausreichten, daß er dem Problem der Oper noch unerfahren und unselbständig gegenüber stand. Diese erste, schwere Enttäuschung ging dem fein empfindenden, bis dahin so glücklich schaffenden Knaben so nahe, daß er nie wieder frei und sorglos an die Komposition einer Oper zu denken wagte. Und doch hatte er gerade auf seine Opernlauf-

[1] Der vorliegende Aufsatz ist ein Beitrag zu der Festschrift, die Max Friedlaender zum 70. Geburtstag von Freunden als Ausdruck ihrer Verehrung handschriftlich überreicht worden ist.

[2] Eduard Devrient, Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich; Leipzig 1869, S. 114 f.

[3] Devrient, a. a. O. S. 251 f.

[4] Ebd. S. 233 f.

bahn große Hoffnungen gesetzt! Von den ersten Kompositionen bis zu der „Hochzeit des Camacho" reichen seine dramatischen Versuche. Mit einem wahren Feuereifer wirft er sich als Kind von Anfang an auf die Komposition von Singspielen. Sie beschäftigen ihn innerlich mehr als das Gebiet des Liedes, der Klaviermusik, der Chormusik. Höchstens stehen ihnen Quartette und Symphonien noch an Bedeutung gleich, doch der Stolz, schon als Kind fertige Opern im kleinen Kreise erfolgreich aufführen zu können, trieb ihn immer wieder an, sein Talent an dramatischen Arbeiten zu versuchen.

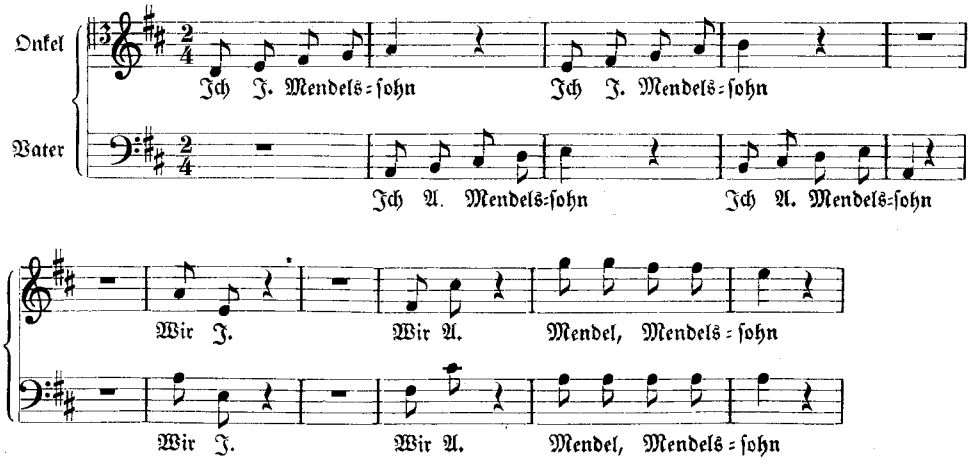
Von diesen Jugendopern, die sämtlich der „Hochzeit des Camacho" vorangehen, hat Eduard Devrient einige Erinnerungen aufgezeichnet. Sie wurden im elterlichen Hause unter Felix' Leitung aufgeführt. Dr. Caspar, der Verfasser der Texte, Eduard Devrient und seine Braut Therese wirkten als Solisten mit. „Die Musik war eigentümlich", erzählt Devrient, „ungesucht an die natürliche Deklamation der Worte geheftet, ohne besondere melodische Einfälle, aber die komischen Momente mit Humor und Geschicklichkeit benutzend. Ich suchte nach Ähnlichkeit mit älteren Komponisten und konnte sie nur allenfalls mit Dittersdorf finden".

Mit Devrients Erinnerungen haben sich bisher alle Biographen begnügt, wenn sie von diesen Arbeiten berichteten. Eingehender hat sich noch kein Musiker mit den Jugendopern beschäftigt, obwohl sie sämtlich im Autograph erhalten und in der Berliner Staatsbibliothek (Mend. Autographen) leicht zugänglich sind. Daß es nicht ganz überflüssig und vergeblich ist, sich die Partituren einmal anzusehen, das wollen die folgenden Ausführungen in knapper Skizzierung nachweisen.

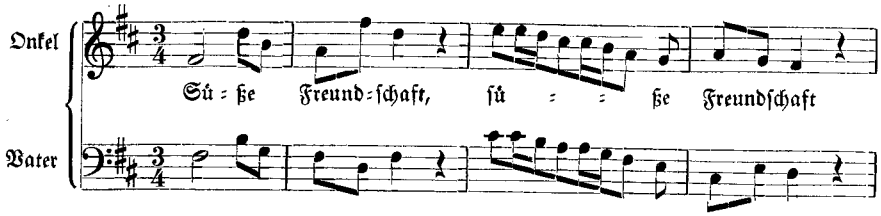
Mendelssohns Autographenbände beginnen am 7. März 1820 mit Kompositionen der verschiedensten Art. Neben Klavierstücken und einem Trio findet sich gleich eine kleine Szene mit französischem Text: »quel bonheur pour mon cœur, de toujours aimer, de toujours charmer«. Diesem Duett, dem ersten dramatischen Versuch des Kindes, folgt weiterhin ein

Lustspiel in 3 Szenen.

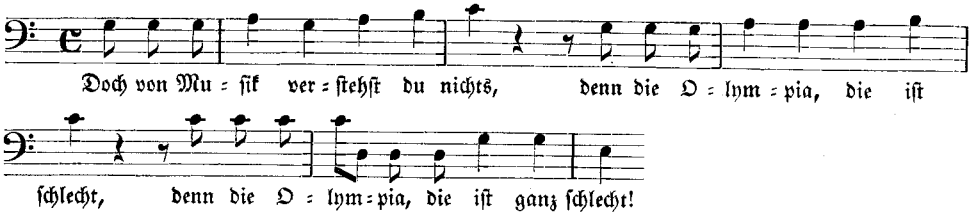
Verse und Musik hat Felix selbst zusammengepaßt. Es sollte eine kleine Hausszene werden, die wohl als Geburtstags-Überraschung gedacht war. Onkel und Vater Mendelssohn singen selbstzufrieden und in glücklicher Laune:



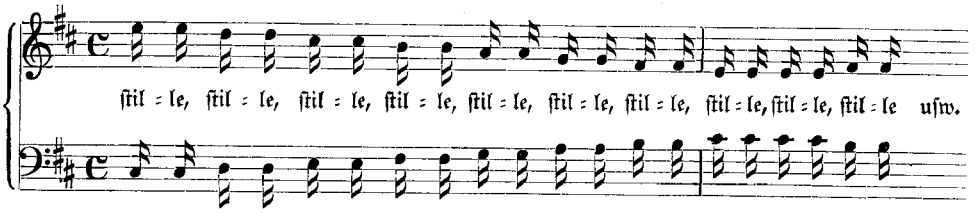
„zahlen, empfangen nur bares Geld und Treſorſcheine". In breitem Adagio beteuern ſie ihre Freundſchaft:



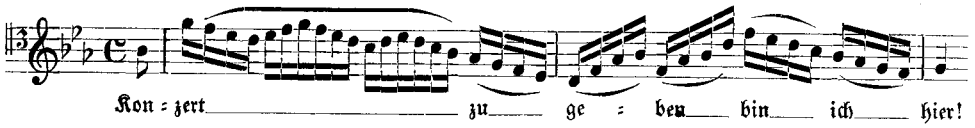
„Herzensblättchen", „Liebſtes Brüderchen" heißt es in üppig quellender Koloratur, und als ſie ſelbſt den Tod beſchwören, der ihre Freundſchaft einzig trennen kann, klingt es bang aus chromatiſch ſich aufreckenden Bäſſen. Vater Mendelsſohn wirft ein:



Onkel Mendelsſohn gerät in Wut: „Ich ſoll von Muſik nichts verſtehn? Das muß ich wirklich einmal ſehn, denn die Olympia iſt ſehr ſchön!" Beide übertrumpfen ſich und ſchreien immer lauter, bis der Kaſſierer Emden kommt: „Thut das Feuer nicht ausſchüren, ich kann keine Kaſſe führen." Das Terzett kommt flott in Gang. Emden geht ab und die Mendelsſohns überhaſten ſich in Sechzehntelgeplapper:



Ein fremder Künſtler tritt ein. Er wendet ſich erſt an Herrn Emden, der ihn barſch anfährt: „Ich bin nicht, nein, nein, nein, ich bin nicht Herr von Mendelsſohn". Auch bei Herrn Loth kommt er an die falche Adreſſe, bis er die richtigen Mendelsſöhne erwiſcht und ſeine Bitte in ſchmelzendem Tenor zum beſten gibt:



Onkel Mendelsſohn wirft ihn einfach hinaus. Der Künſtler aber ſtimmt ſeine Rachearie an: „Götter, welche Schande!" Alle gehen ab.

Die zweite Szene ſollte im Kontor ſpielen. Herr Jordan, Faktotum und Unikum zugleich, ſingt im Kontor und raucht und tut, was er will. Der Chor wettert und droht. Herr Emden, als Repräſentant der Mendelsſohns, tritt dazwiſchen — kurz es

gibt eine lustige Büroszene. Felix hat die Musik nicht beendet, er hat das Angefangene durchstrichen und nur die erste Szene stehen lassen. Vielleicht ist das Stückchen, das trotz aller Bescheidenheit und Unbeholfenheit ganz amüsant angelegt ist, zu einem Geburtstagsfest des Vaters aufgeführt worden. Offenbar scheiterte der dramatische Versuch am Text. Und es traf sich gut, daß gerade in dieser Zeit Dr. Caspar, der später weit bekannte Arzt, im Mendelssohnschen Haus verkehrte und seine dichterische Ader für den kleinen Felix springen ließ. Zwischen beiden entspann sich ein Herzensbund; Caspars Lustspiele und Felix' Opern gehören von nun an unzertrennlich zueinander.

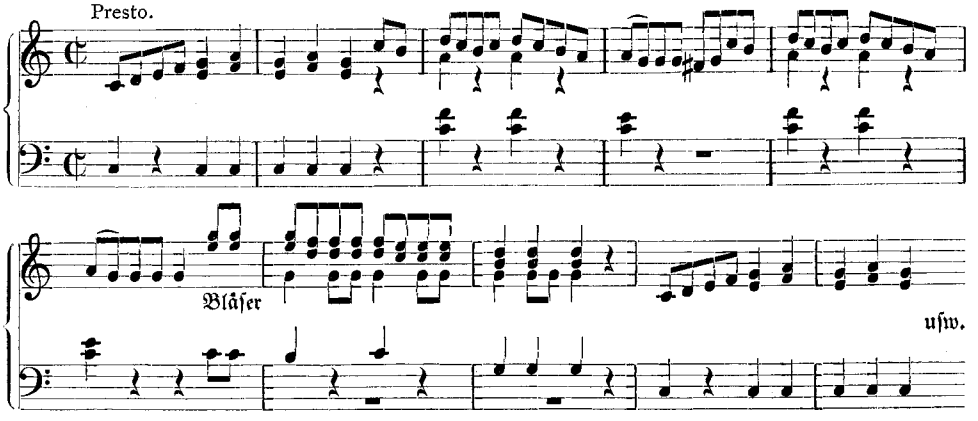
Devrient nennt als Felix' ersten Opernversuch, der schon im Winter 1821, als der Knabe 12 Jahre alt war, gesungen wurde, die Oper:

Die Soldatenliebschaft.

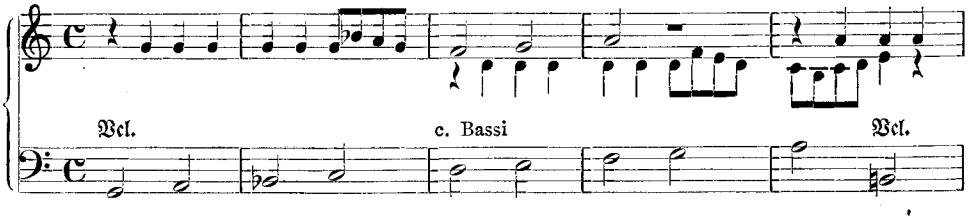
Devrient kannte das Stück nicht, in den Autographen (Bd. VII) liegt indes ein Werk ohne Überschrift, das den Titel einer Soldaten-Oper rechtfertigt. Die ungelenken Schriftzüge des Knaben und die Musik selbst beweisen die Identität mit der „Soldatenliebschaft" hinlänglich. Der Text stammt ohne Frage von Dr. Caspar, dessen Art zu reimen unverkennbar ist.

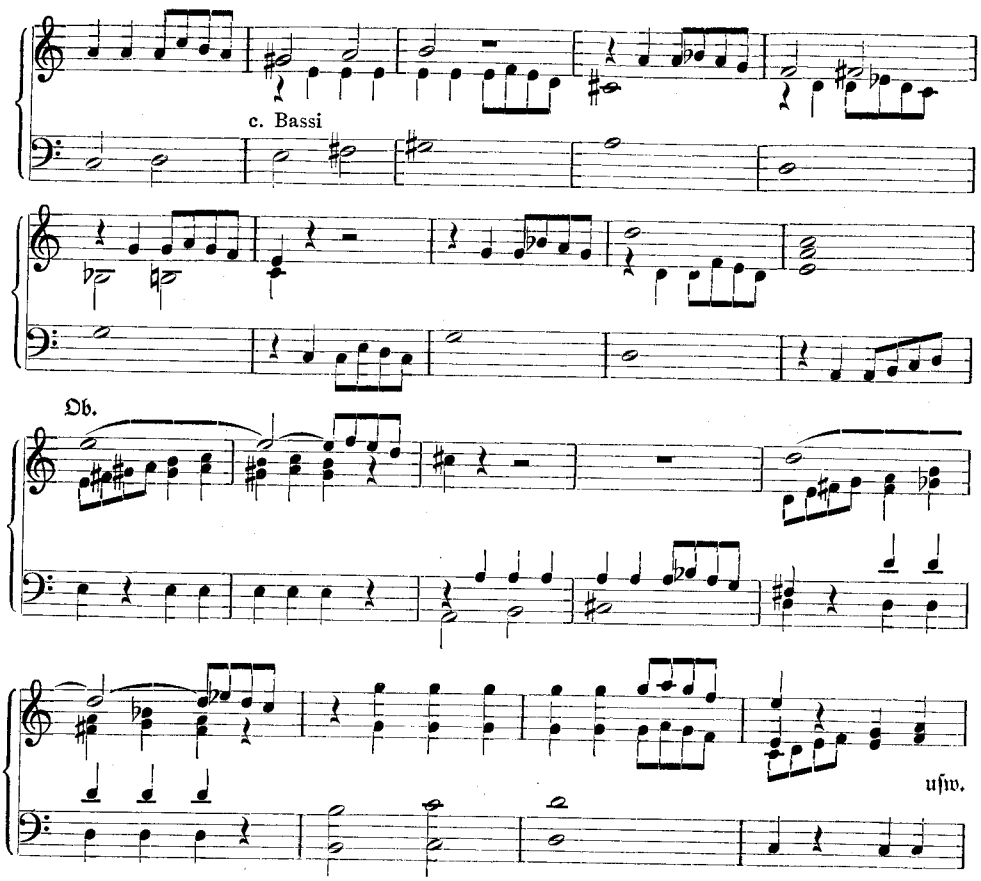
Der verbindende Dialog fehlt leider in allen Autographen, und es ist mir bisher trotz vieler Bemühungen nicht gelungen, ihn ausfindig zu machen. Man muß sich aus den Musikstücken den Zusammenhang ableiten, was in großen Zügen auch ohne Schwierigkeit gelingt.

Eine Ouvertüre für Streichquintett, Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken leitet ein. Sie stellt Andante und Presto gegenüber, jenes vorbereitend, spannend im Ausdruck, dieses lustig, übermütig, wie ein Haydnsches Finale dreinfahrend:



Interessant ist die kleine Durchführung im Mittelteil:





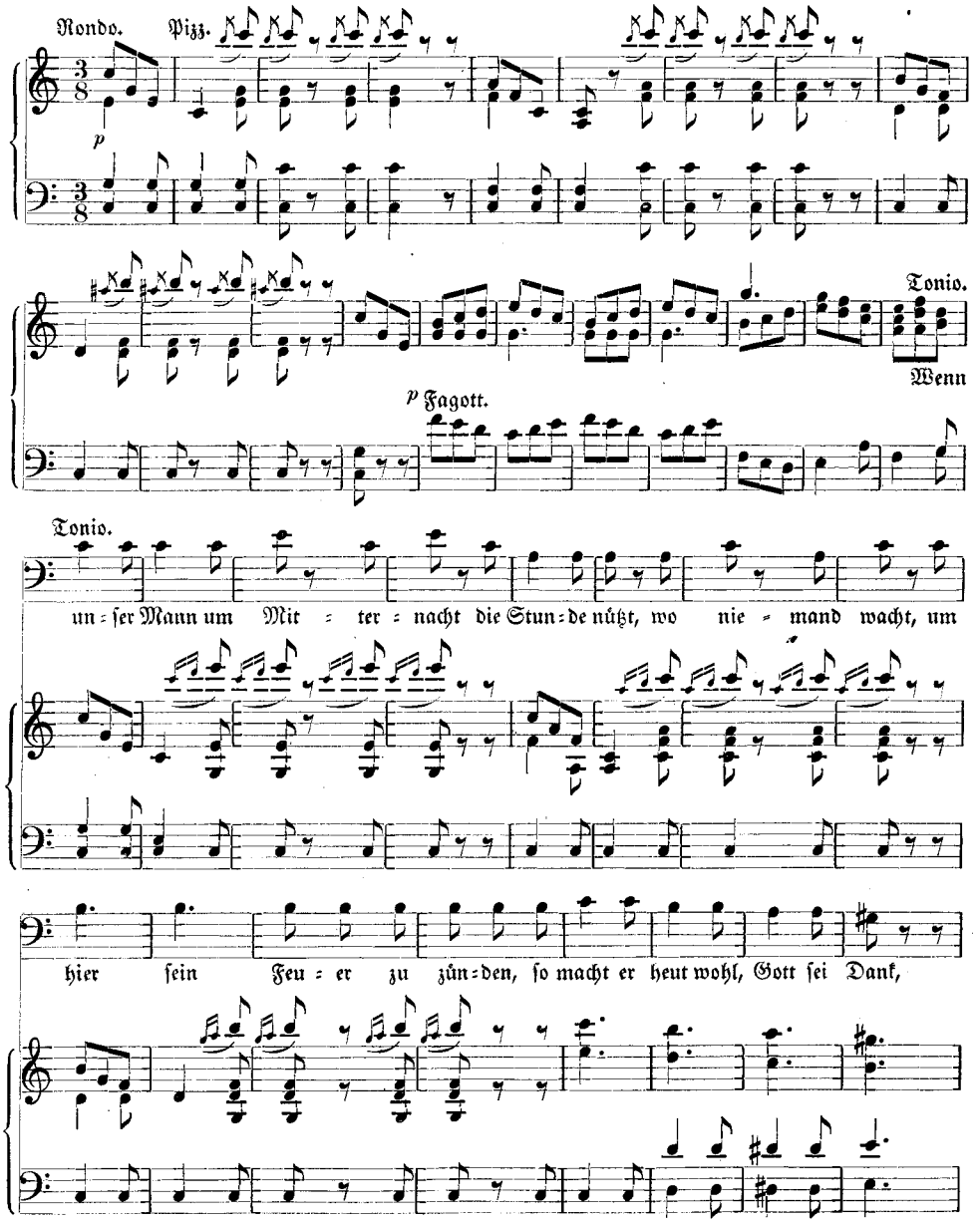
Für einen zwölfjährigen Knaben bedeutet die Ouvertüre schon eine Leistung, die Anerkennung verdient. Und noch mehr ist man überrascht, sobald die eigentlichen Opernszenen beginnen. Natürlich und ungezwungen, wenn auch ohne große melodische Einfälle, reihen sich die Szenen aneinander.

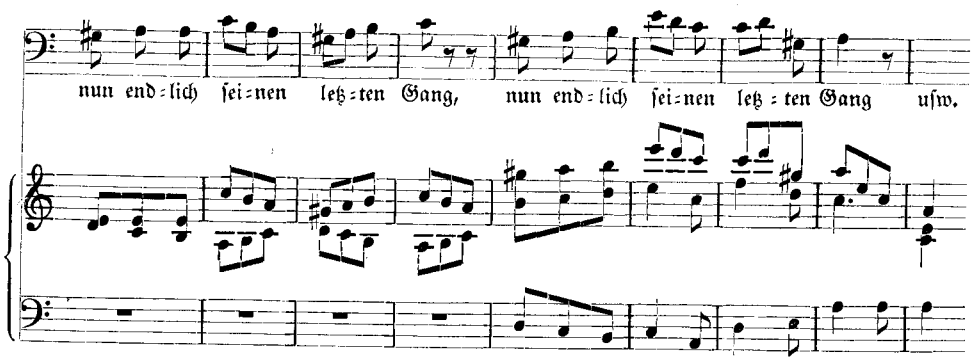
Die „Soldatenliebschaft" bringt zwei Pärchen ins Spiel, die nach mancherlei Nöten und Ungemach glücklich werden. Tonio, ein Nachkomme des Osmin, behütet Elvire, das adlige Töchterlein, und Zerbine, die lustige Zofe — so wenigstens ließe sich's aus den Musikbeilagen herausdeuten. Victor, der draufgängerische Husar, hält sich an Zerbine und fädelt alles ein, während Felix, schwärmerisch und edelmütig, seine Elvire heimführt. Ein Duett zwischen Felix und Tonio, das als Probe der Dichtung hier stehen möge, führt gleich in die Situation:

Tonio: Nein, nein, nein, ein solch' Betragen
hat man wahrlich nicht gesehn.
Felix: Ei, was sollen deine Klagen?
Dummer Teufel, laß mich gehn.
Tonio: Ja, Herr Oberst, ja es waren
sicher ihre Herren Husaren!
Felix: Ei, wie soll ich denn erfahren,
wer denn wohl die Schurken waren.

Laß mich Tropf mit deinen Klagen,
was bekümmert mich der Streich?
Tonio: Hören Sie doch meine Klagen!
Ei, Sie sind so heftig gleich!

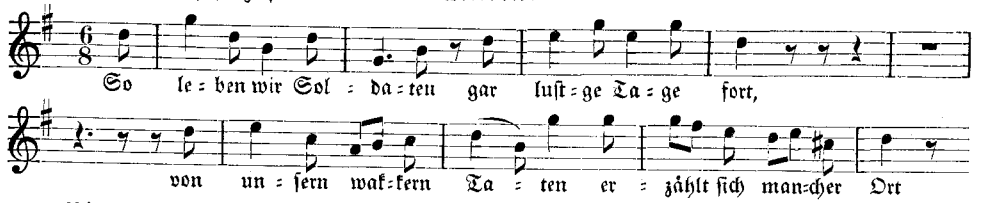
Die Musik deklamiert natürlich und scheidet auch im folgenden Terzett (zwischen Elvire, Zerbine und Tonio) Geister und Gedanken. Tonio brüstet sich, wie er die Böse-wichter, die nächtlicherweile Blumen und Briefchen aufs Schloß bringen, abfassen will und stellt sich im Rondo (Nr. 4) als neuer „Vogelfänger" mit seinem Glockenspiel vor:



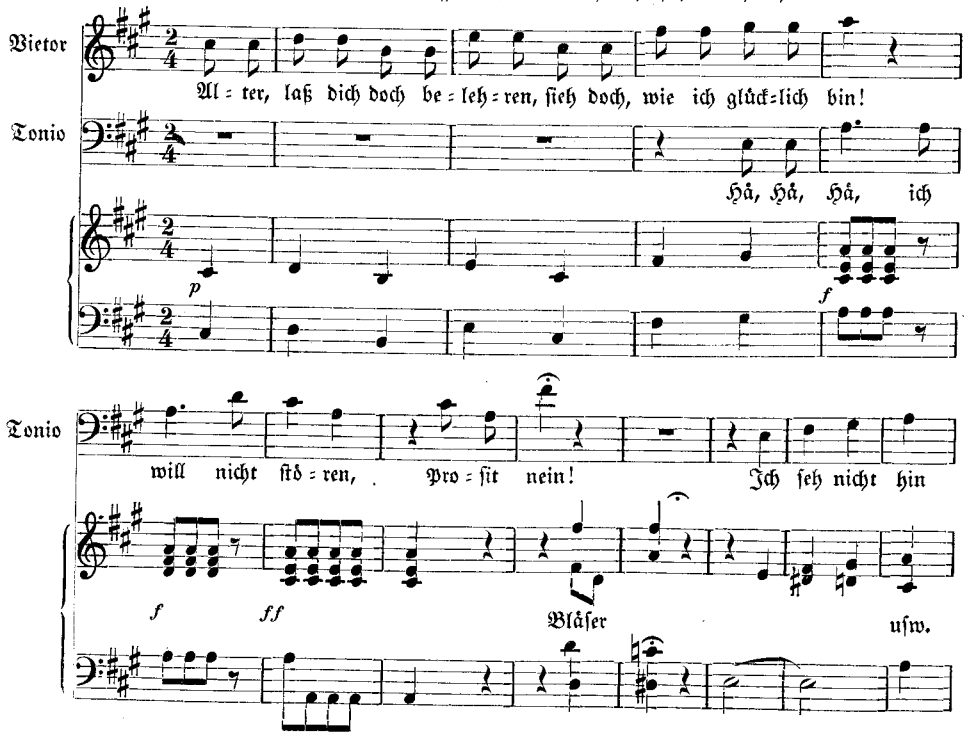


Mozarts Vorbild ist hier, wie überall beim jungen Mendelssohn, unverkennbar, und doch liegt ein eigenartiger Reiz über diesem naiven, schelmisch=tölpligen Bravourstück des biedern Tonio.

Victor, der Husar, tritt unter Hörnergeschmetter auf und singt ein lustiges Soldatenstück, flott und fest zupackend in der Melodie:

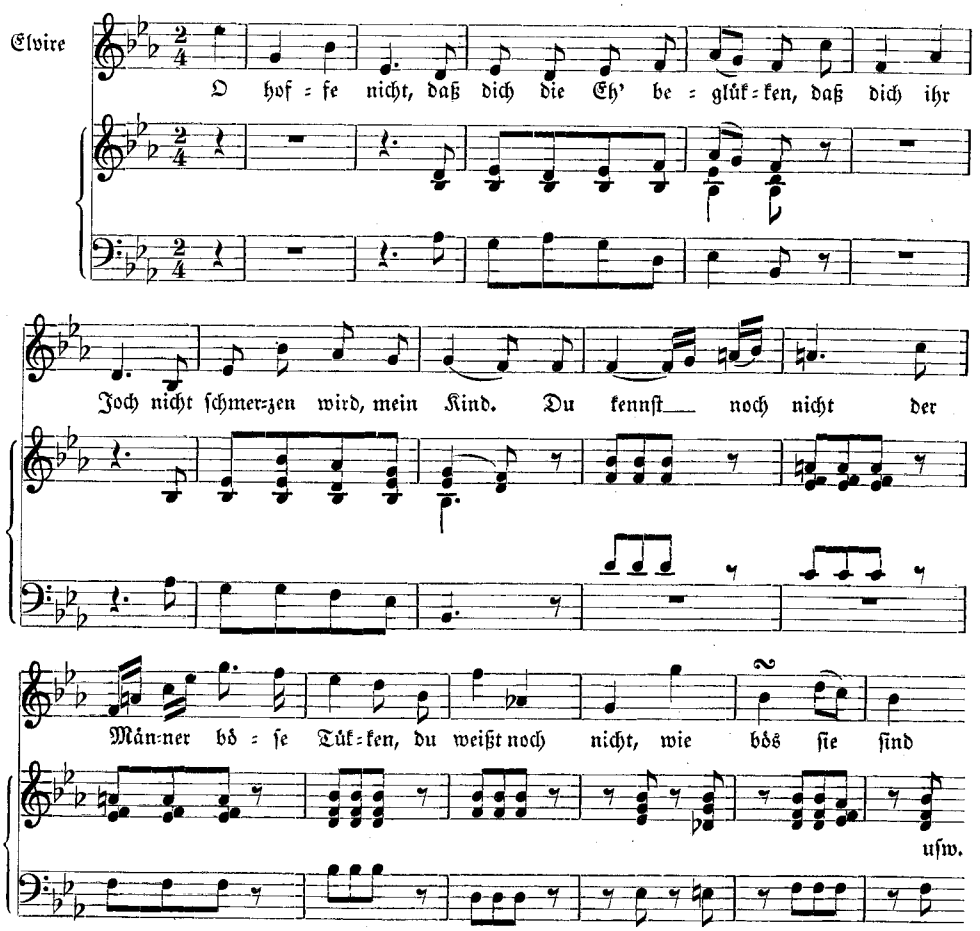


Victor und Zerbine haben ihr heimliches Stelldichein. Tonio entdeckt sie, und tröstet sich mit einem guten Schluck: „Prosit! Nein, ich seh' nicht hin!":



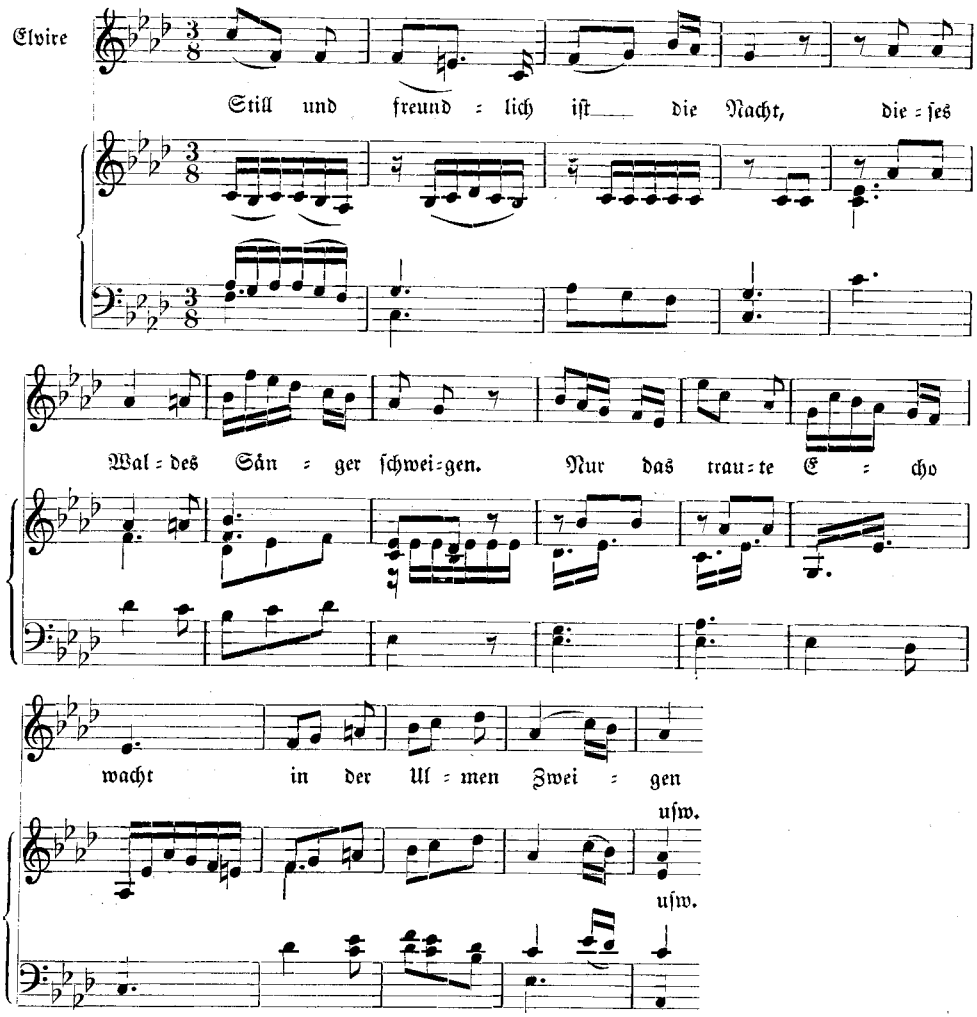
Mendelssohn malt die Szene mit frischem Humor: Victor schwelgt und will ein Küßchen rauben, Zerbine sträubt sich, und Tonio fährt wild dazwischen, um sich gleich mit einem „Prosit" wieder zu besänftigen. Die Gegensätze prallen förmlich aufeinander und alles löst sich in Wohlgefallen auf. Die Liebenden singen ihr Duett „Einen Dummkopf zu belügen, fällt der Liebe nicht zu schwer", und Tonio sekundiert selbstzufrieden sein „Ja, man braucht ein wenig mehr, mich mit Ränken zu besiegen".

Die obligaten Liebesstücke sind nicht die Stärke des jungen Felix. Zerbine bekommt ihre Ariette (nachkomponiert) mit Cello Solo, in der Fertigkeit und Handwerk eigene Anschauung und eigenes Empfinden ersetzen müssen. Und das Duett zwischen Elvire und Zerbine bringt sogar Auseinandersetzungen über Männer, Frauen und Ehe. Mendelssohn hilft sich mit Erinnerungen an die italienische Oper, ohne dem Text besondere Seiten abgewinnen zu können:

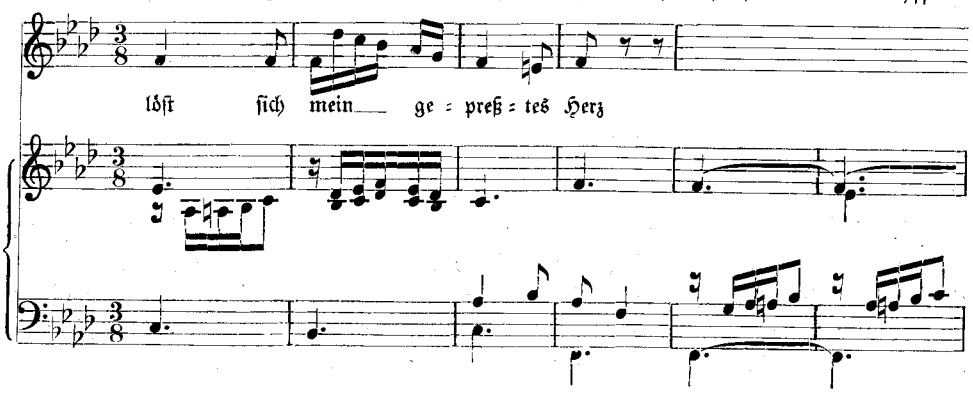


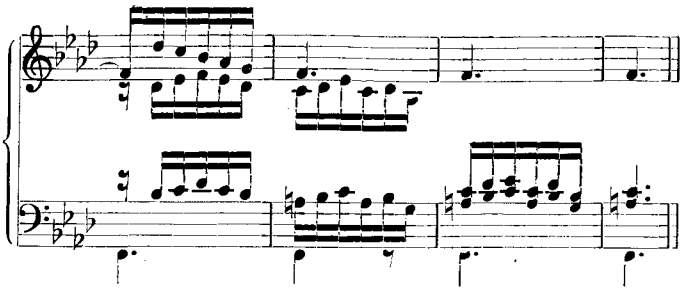
In koloratur-überladener Linie geht das Duett vorüber. Als Pendant singen Victor und Felix ihr Duett über die Weiber: „Die Weiber sind 'ne böse Klippe, die manchen scheitern schon gemacht." Der junge Mendelssohn findet sich mit diesem Thema auf seine Art ab: er schreibt eine gut deklamierte Weise, die dem Text geschickt angepaßt ist, ohne irgendwie bedeutend zu sein. Auch das Terzett zwischen

Victor, Ernst und Zerbine geht in gleichem Ton weiter. Erst die Cavatine Nr. 11 läßt aufhorchen:



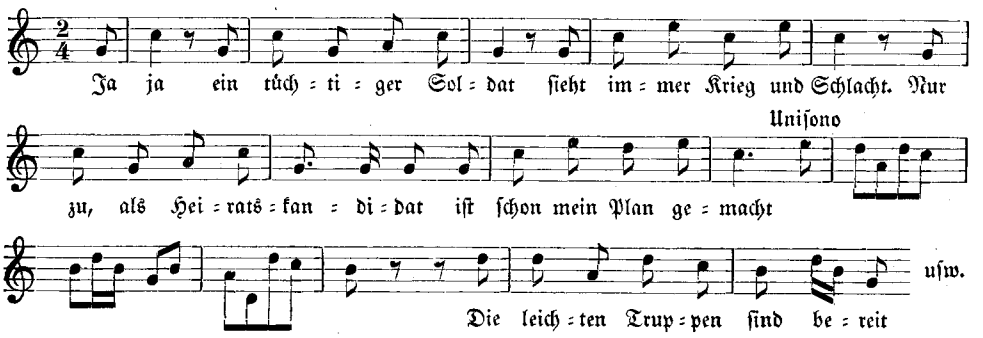
Voller Empfindung ist auch der Schluß mit seinem still hinsterbenden Nachspiel:





Im einzelnen lassen sich auch hier Nachbildungen und Muster nachweisen, aber über dem Ganzen liegt doch ein einheitlicher Zug, ein Naturbild, das mit großer Sicherheit gezeichnet ist.

Die Nr. 12, ein Terzett zwischen Felix, Victor und der Gräfin, bildet dramatisch ein Hauptstück des Singspiels. Victor sitzt auf einem Baum, während die beiden Liebenden in der Stunde des Glücks schwelgen. Das Glockenspiel vertreibt sie, und Victor singt sein Triumphlied, wieder frisch und volkstümlich im Ton:



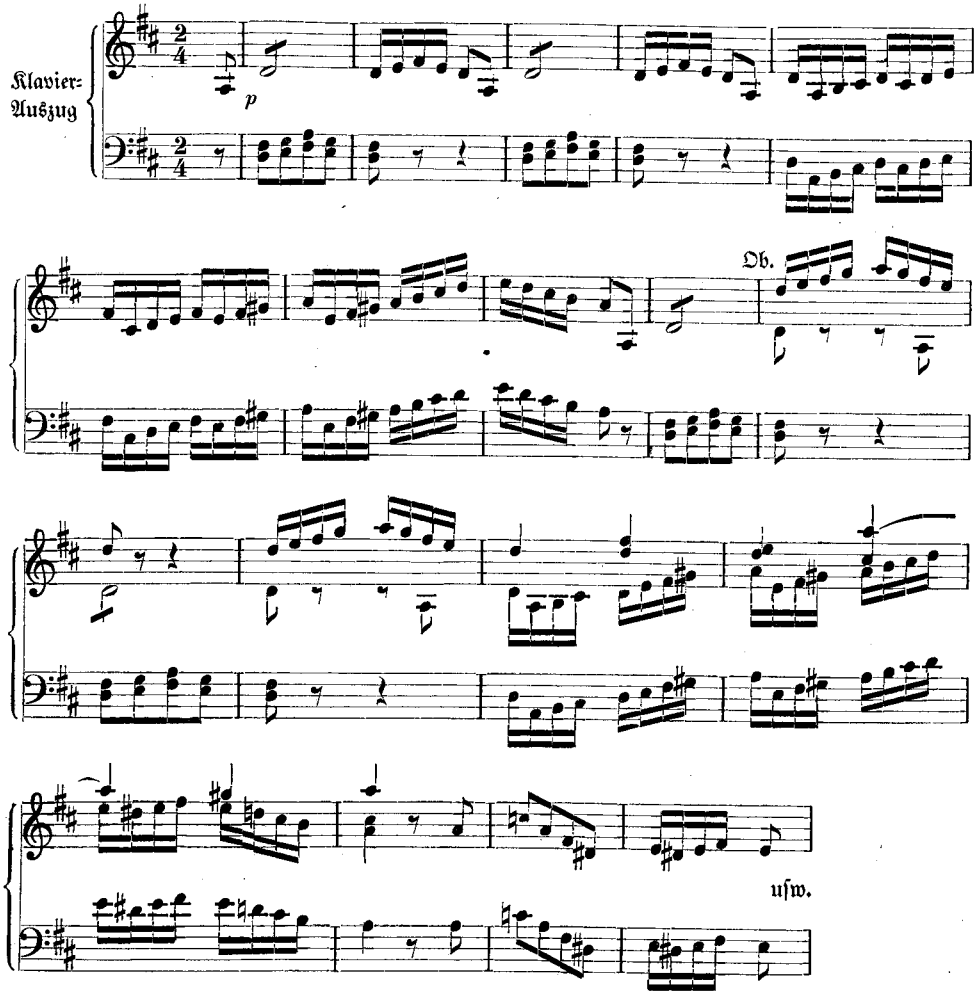
Mit schlichtem Freudengesang „Es einen sich die Herzen" schließt das kleine Singspiel, das erste, das der kleine Felix beendet hat und in dem er seinem Frohsinn und seinem Können die Zügel freigeben konnte. Was seiner Natur liegt: die kleinen humoristischen Szenen und das Soldatenmilieu, gelingt ihm ohne Mühe. Darüber hinaus soll der Zwölfjährige sogar noch hausbackene Ehebetrachtungen, Liebe und Liebesschmerz in Musik umsetzen. Er tut's, ohne sich weitere Kopfschmerzen zu machen, und setzt in Töne, was ihm innerlich nicht Klang werden kann. Vor allem aber ist seine Technik bewundernswert, seine Beherrschung des ganzen Apparats, seine Natürlichkeit in der deklamierten Melodie und dann auch seine melodische wie dramatische Begabung, sobald es sich um Situationen handelt, die ihn als Jungen interessieren.

In dieser Beziehung kam ihm ein neuer Text von Dr. Caspar, das Singspiel:

Die beiden Pädagogen

weit mehr entgegen. Mendelssohn komponierte es gleich nach Abschluß der „Soldatenliebschaft". Die erste Arie trägt das Datum: d. 24.ten Januar 1821. Die Oper wird wenige Monate später beendet worden sein, denn Felix arbeitete schnell und ohne große Zwischenpausen.

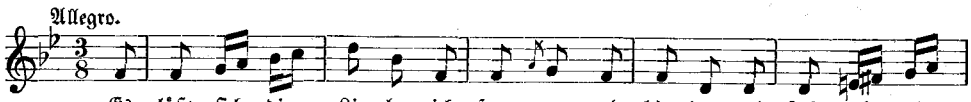
Die Ouvertüre plätschert lustig und vergnügt dahin. Kleine übermütige Läufe huschen vorüber, ohne den wirbelnden Lauf aufhalten zu können. Man spürt die Nähe und das eifrige Studium von Dittersdorf und Mozart.

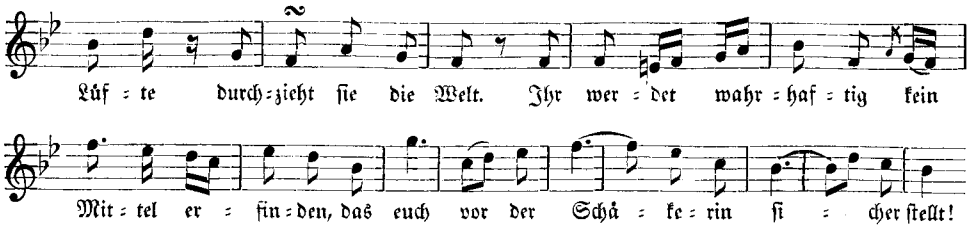


Im ersten Stück, einem Terzett, schwören sich Elise, Hannchen und Carl die Treue:

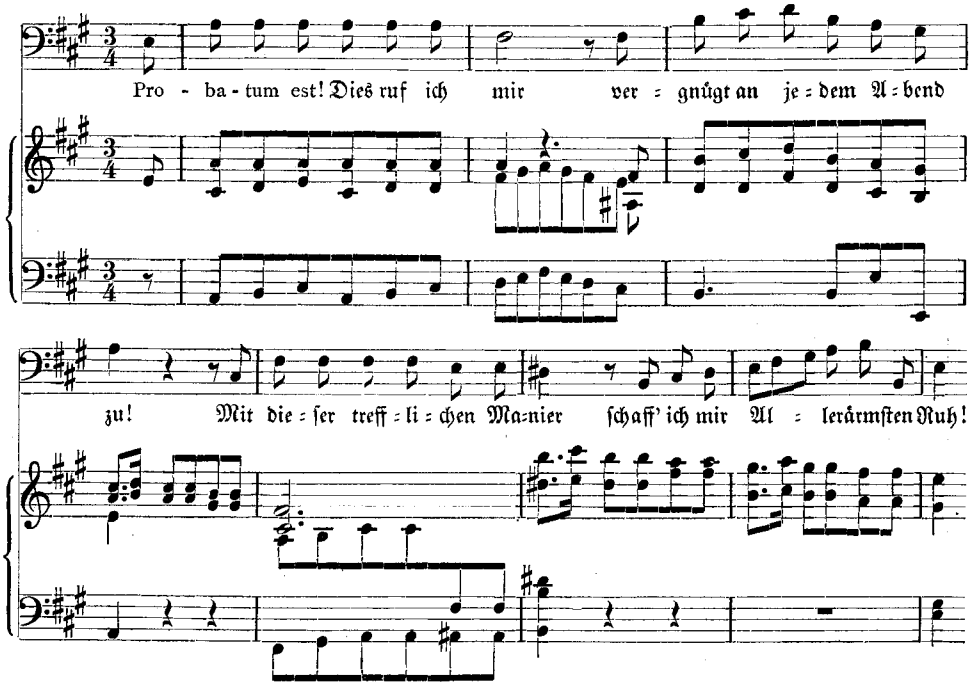
Nur mutig vor, ans Ziel gedrungen!
Wo List und Jugend Hand in Hand
Sich mit der Liebe noch verband,
Da wird gar leicht der Sieg errungen.

Carl und Elise tauschen Liebesworte, Hannchen singt vom Wankelmut der Männer, doch weiß sie ganz gut, wie's um die Liebe bestellt ist:

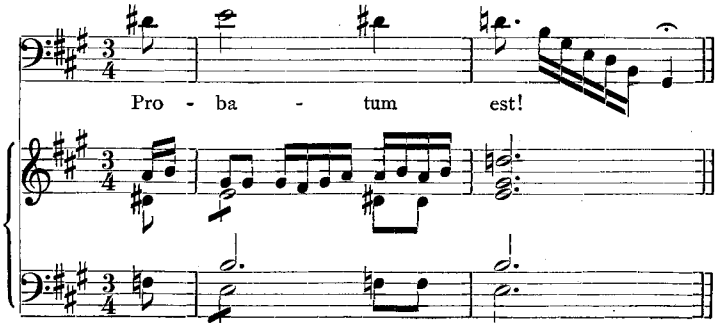


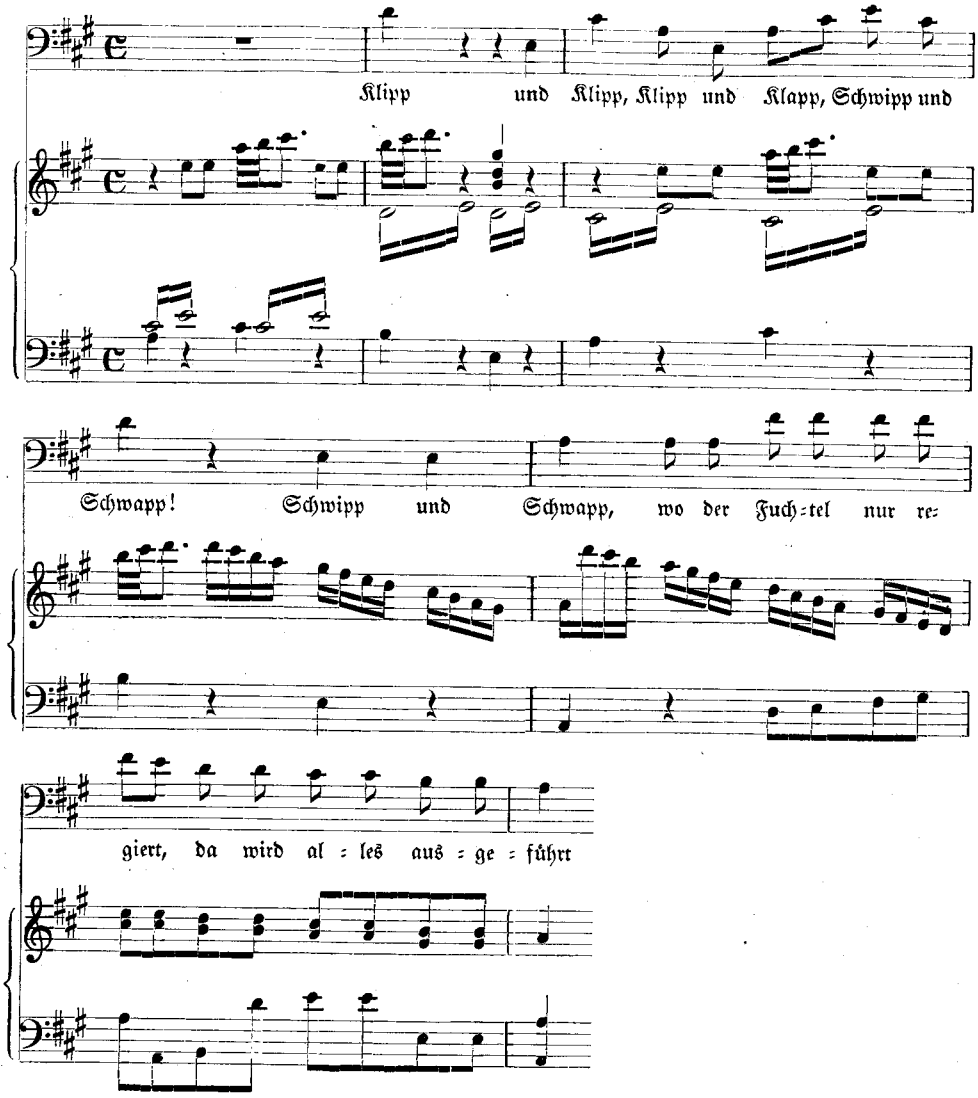


Diese ersten drei Nummern werden von Mendelssohn in ansprechender Melodie ohne großen kompositorischen Ehrgeiz vorgetragen. Aber in der Nummer 4 kommt der Pädagoge Kinderschreck angesetzt! Man fühlt förmlich die Freude, mit der sich der kleine Felix auf diese Szenen stürzt. Mit allen Mitteln seines Könnens porträtiert er den alten verdatterten Schulmeister. In der Fülle seines ganzen Stolzes, von seiner Person bis zum letzten durchdrungen, tritt Kinderschreck auf:



Und dann kommt ein Exempel seiner Methode:



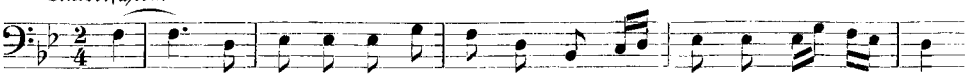


Wenn Logik und Geographie
Nicht in die dummen Köpfe gehn,
Wenn sie Physik, Theologie
Und Algebra nicht recht verstehn:
Probatum est! ruf ich mir zu!

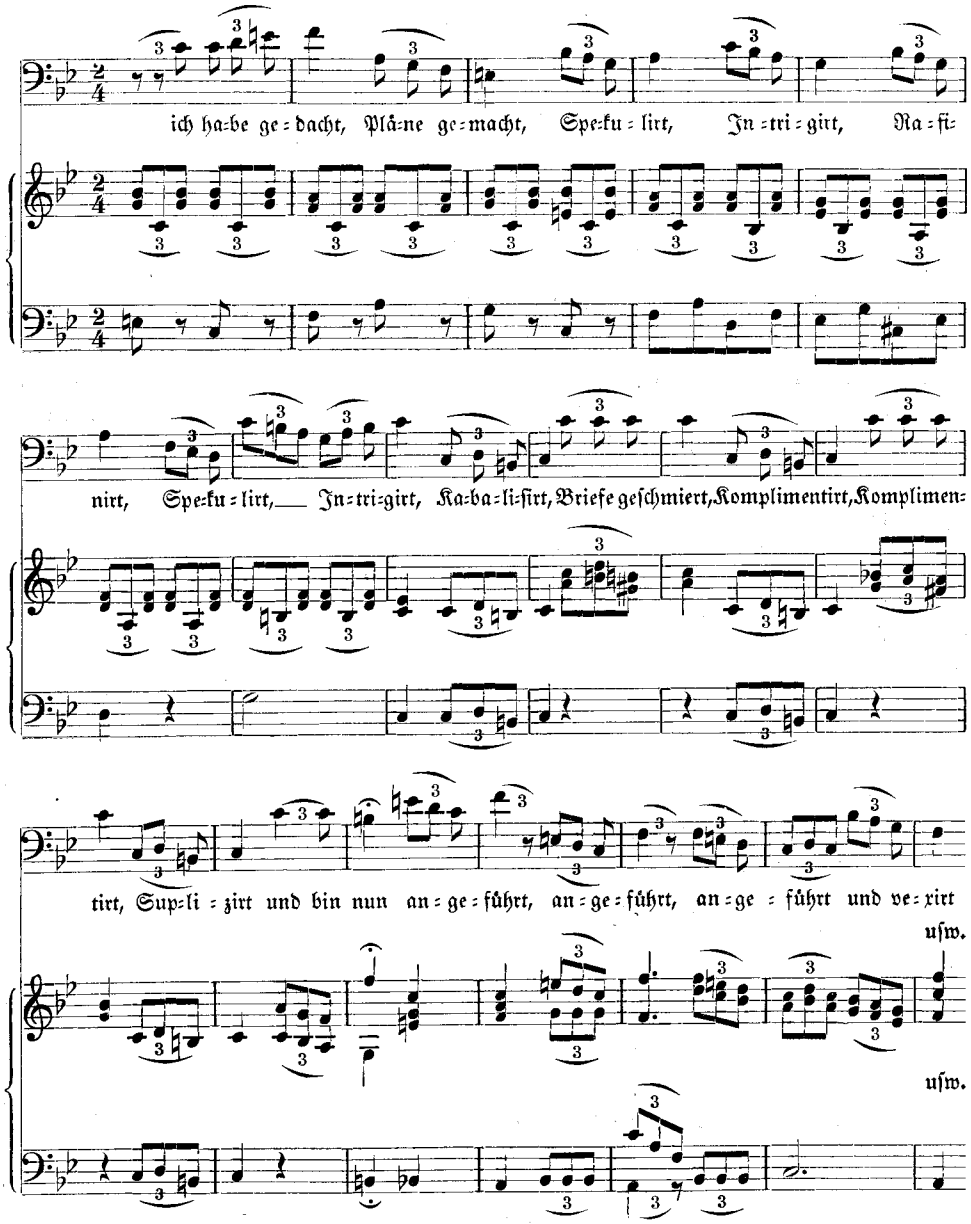
Klipp und Klipp, Klipp und Klapp,
Schwipp und Schwapp,
Wo der Fuchtel nur regiert,
Da wird alles ausgeführt!
Probatum est!

Kinderschreck, der sich wohl auf Hannchens oder Elisens Liebe gespitzt hat, wird von den lustigen Freunden gründlich angeführt. Seine Wut tobt sich in einem Allegro molto (Nr. 5) frei nach alter Lustspielweise aus:

Kinderschreck.



und schließlich:

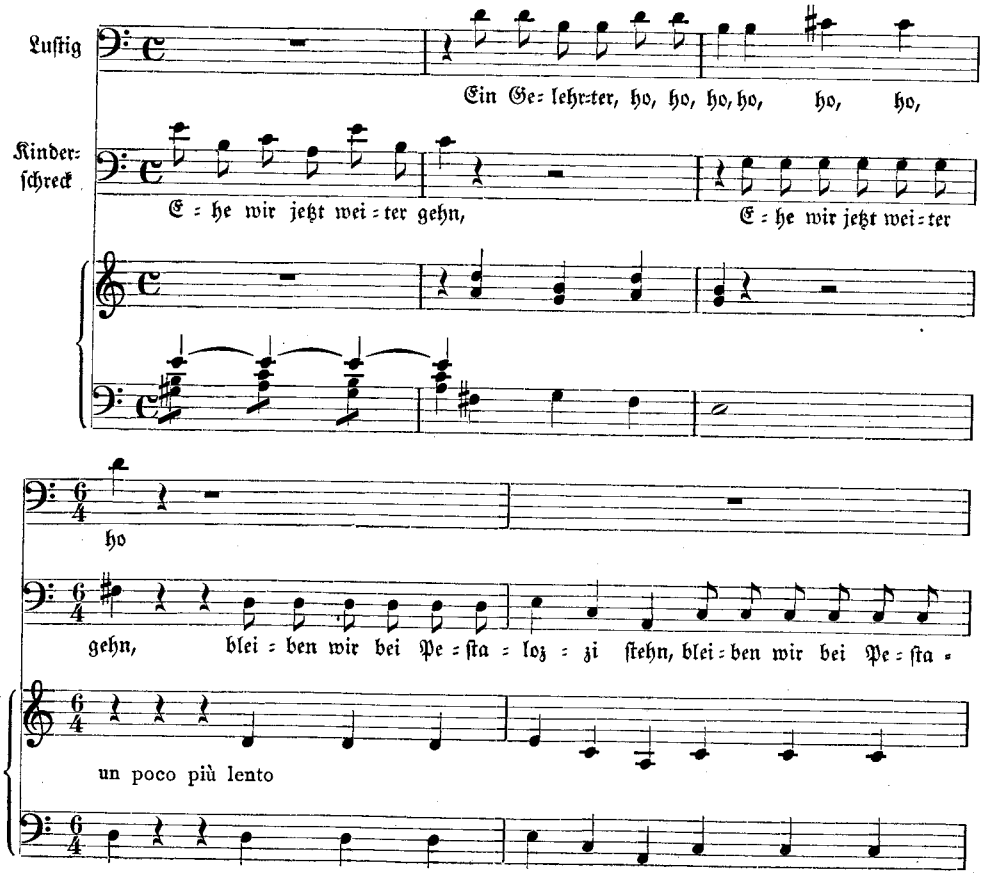


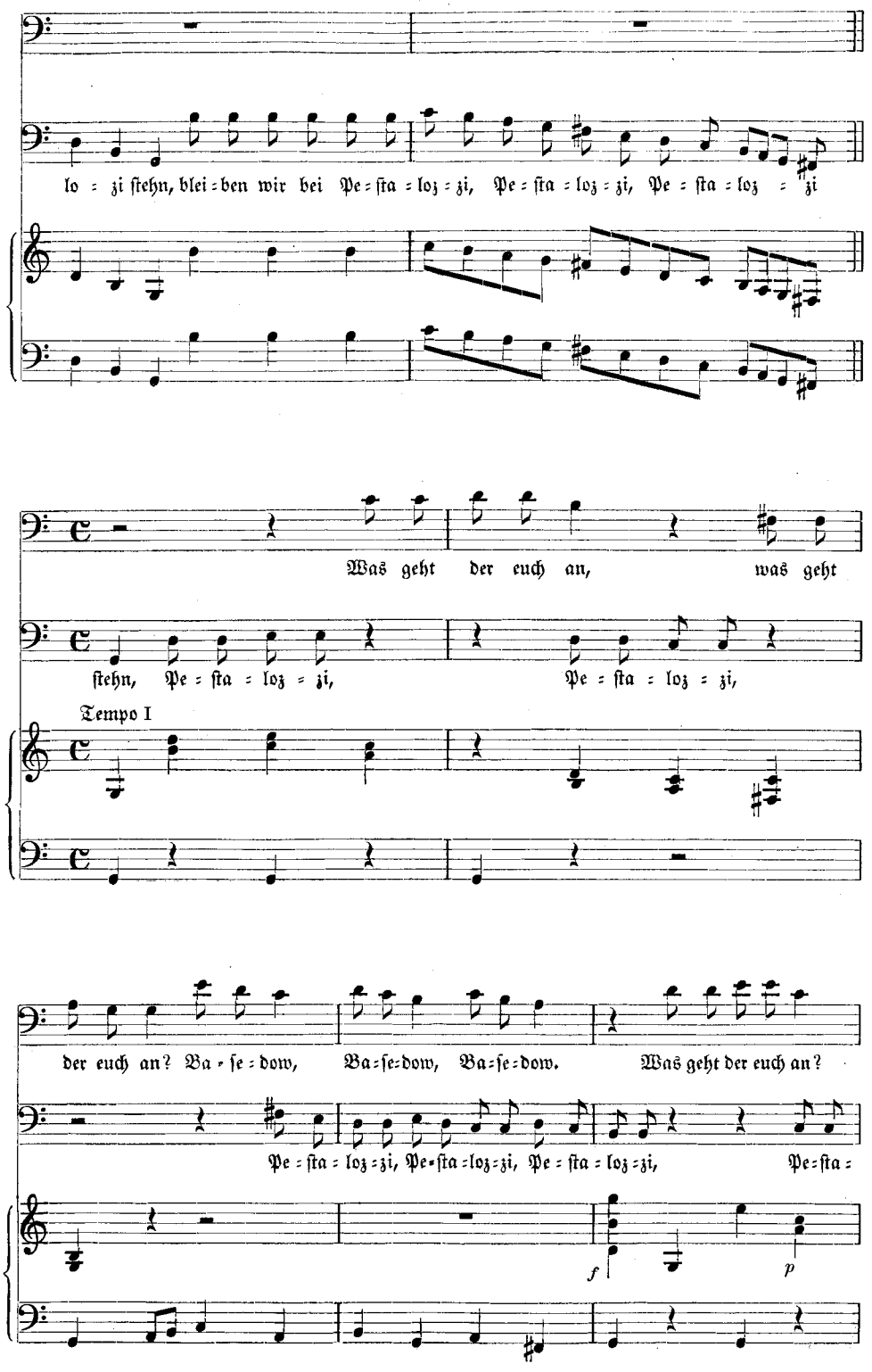
Hannchen kommt hinzu: „Ärger spricht aus seinen Blicken, seine Laune ist dahin", und Kinderschreck rast weiter, die Worte überstürzen sich, er tobt und wütet. Nun stellen sich auch Robert, Karl und Lustig, dieser als Pädagoge verkleidet, ein und

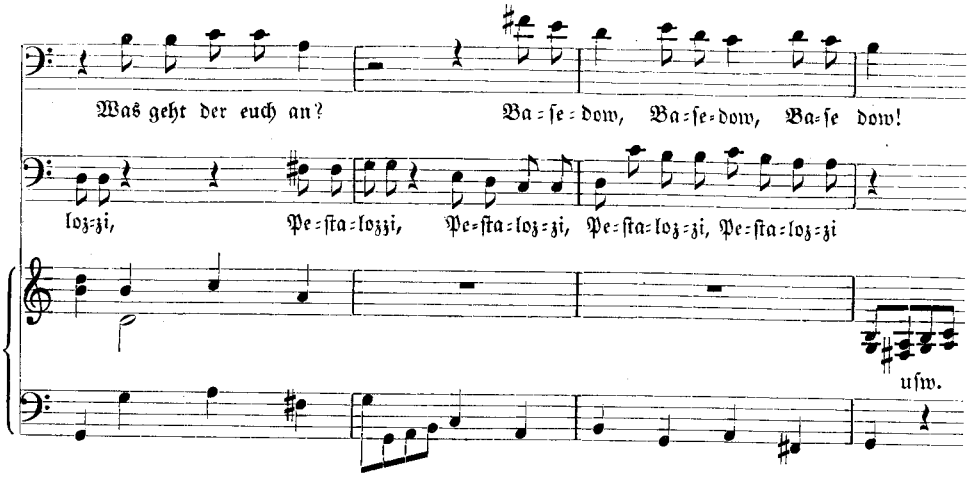
kommen in ein gelehrtes Gespräch. Es fällt das Wort: „Basedow" und Kinderschreck gerät in ein arges Kreuzfeuer:

Karl: Meinen Sie nicht Basedow?
Robert: Herr Professor, hören Sie!
Lustig: Ah! wie steht er da!
Lehrer zwanzig Jahr gewesen,
nicht den großen Mann gelesen!
Freilich, freilich, Basedow!
Kinderschreck: Bah! Bei seinem tollen Schrei'n
Soll man wohl sein Gegner sein?
Ehe wir jetzt weiter gehn,
bleiben wir bei Pestalozzi stehn!

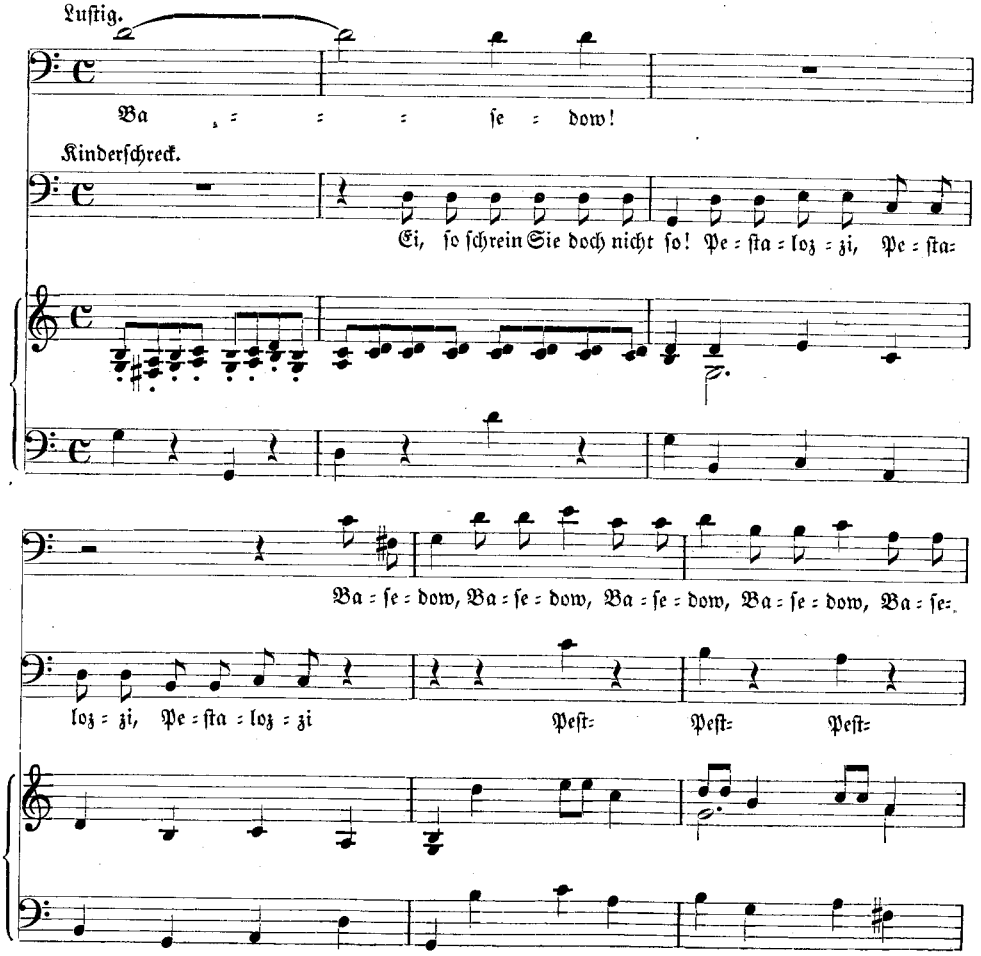
Das ist der Anfang des Streites, der immer heftiger und grimmiger wird. Kinderschreck und Lustig geraten gewaltig aneinander, einer hört nicht mehr auf den andern, und schließlich suchen sie sich zu überschreien: „Pest– Pest– Pestalozzi" — „Ba– – – sedow." Man kann sich denken, mit welchem Vergnügen der kleine Mendelssohn dies Quartett aufgebaut, wie er die beiden Pädagogen, den richtigen und den falschen, gegeneinander ausgespielt hat. Ich gebe ein paar Hauptstellen aus diesem Quartett, dem lustigsten, das dem jungen Mendelssohn gelungen ist:

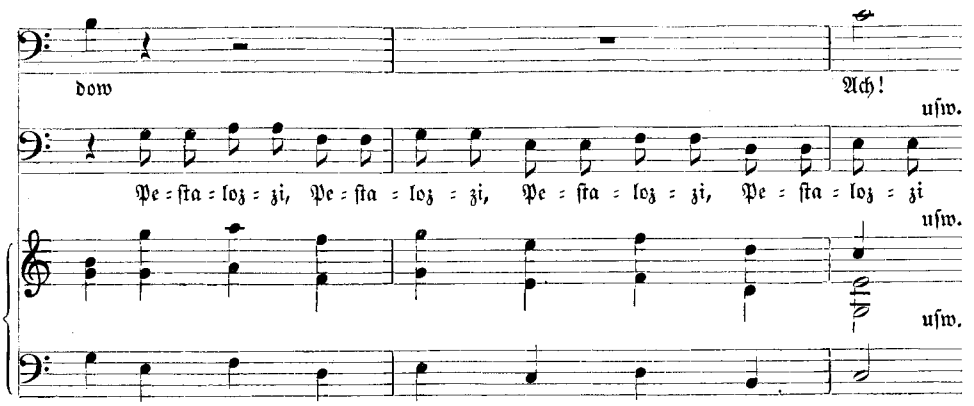



lo = zi stehn, blei = ben wir bei Pe = sta = loz = zi, Pe = sta = loz = zi, Pe = sta = loz = zi
Was geht der euch an, was geht
stehn, Pe = sta = loz = zi, Pe = sta = loz = zi,
Tempo I
der euch an? Ba = se = dow, Ba = se = dow, Ba = se = dow. Was geht der euch an?
Pe = sta = loz = zi, Pe = sta = loz = zi, Pe = sta = loz = zi, Pe = sta =
f
p

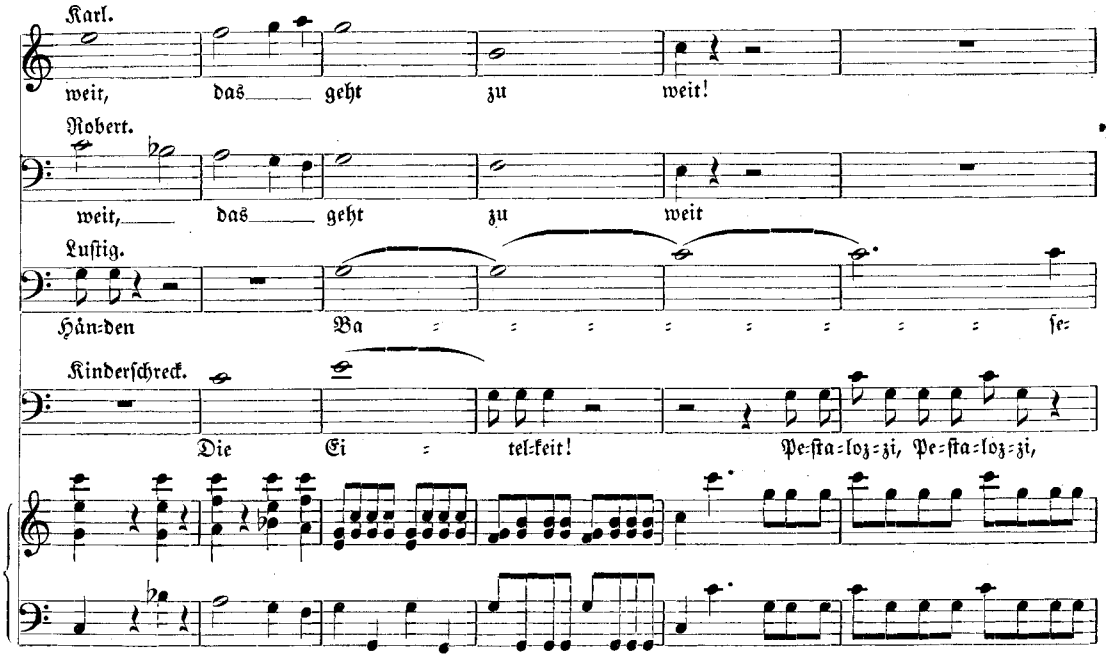


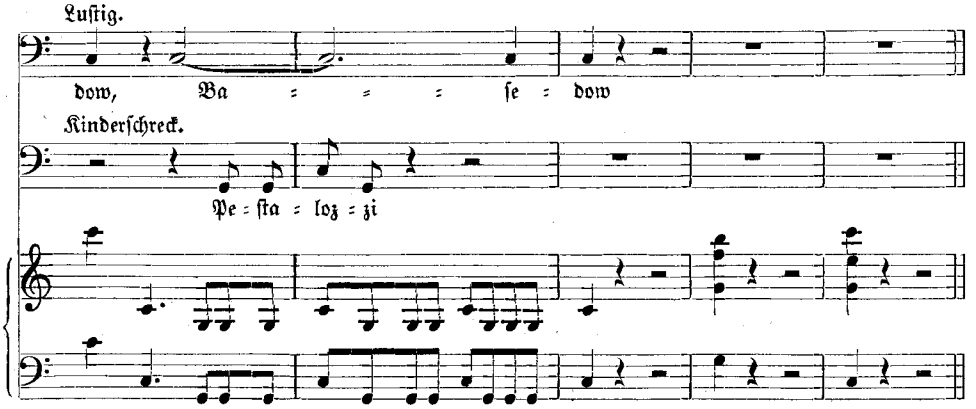
Robert und Karl singen: „Jetzt sind sie ernstlich erst entzweit!" Der Streit geht weiter, ein Kampf um die größte Lunge und ums letzte Wort:





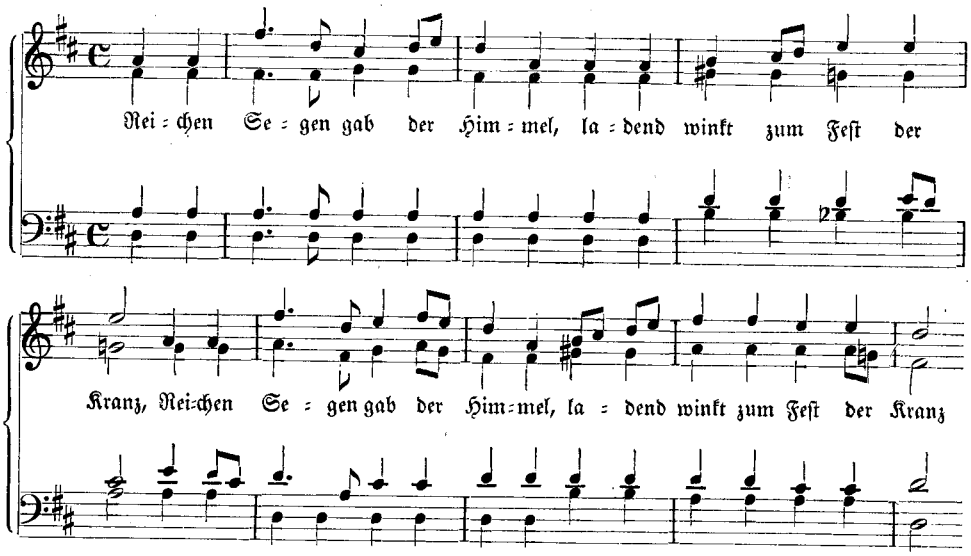
Zum Schluß behält Lustig das letzte Wort:



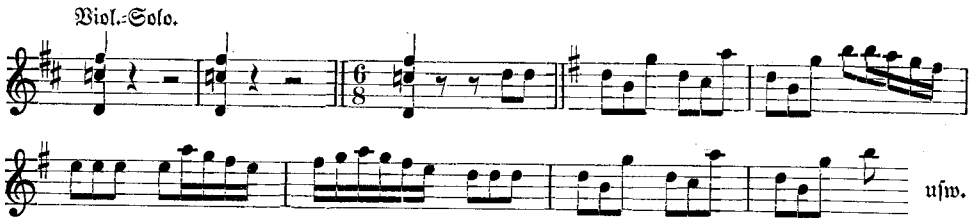


Devrient erzählt, er habe mit Dr. Caspar das Stück „zu großer Belustigung bei Proben und Aufführungen vor großer Gesellschaft" gesungen. Es ist ein famoses Stück, witzig und effektvoll, und ein Hauptbeispiel für Mendelssohns Frühbegabung, für sein unleugbares Talent zur komischen Oper.

Lustig bringt noch ein übermütiges Liedchen „Wahrlich ich muß selber lachen" und dann folgt ein Quartett mit Chor. Landleute kommen mit dem Erntekranz, singen und laden zum Tanz:



Die Musik ist nicht zur Stelle, und alle sind traurig über den mißlungenen Tanz. Lustig, der sich anfangs sträubt, wird auf die Tonne gestellt, bekommt eine Geige in die Hand und muß aufspielen:



Der Tanz wird immer ausgelassener, die Freude allgemein und alles stimmt in den Schlußgesang ein:

Es sei vergessen, was geschehen!
Laßt uns mit freudevollem Blick
In eine frohe Zukunft sehen,
Dort lächelt freundlich uns das Glück.

Mendelssohn hatte dies lustige Stück, das ihn vor dankbare, seiner Kinderwelt entgegenkommende Aufgaben stellte, kaum beendet, als Dr. Caspar ihm bereits ein neues Manuskript vorlegte, das wohl wieder aus französischen Vaudevilles zusammengestellt war. Das Singspiel hieß:

Die wandernden Komödianten.

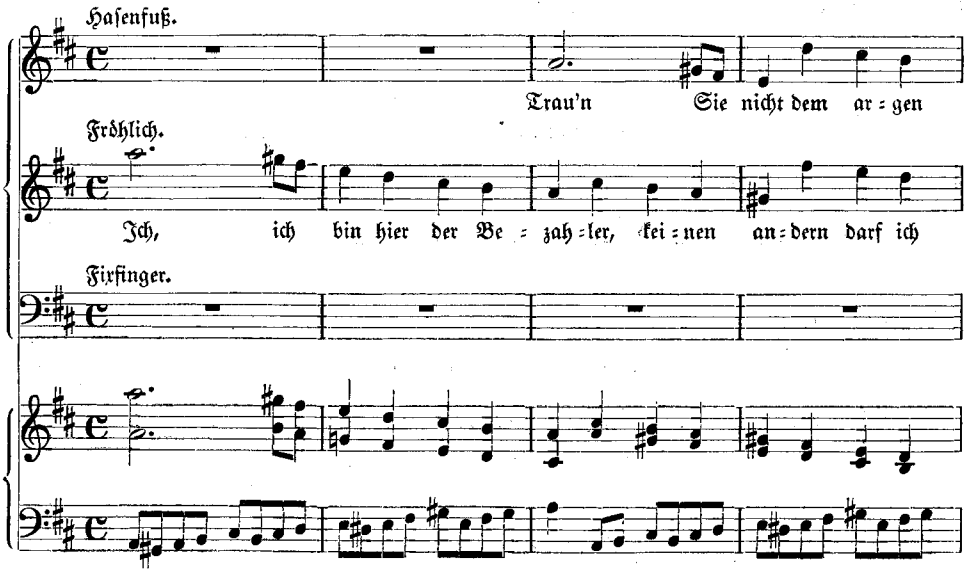
Komische Oper in einem Akt von Dr. Caspar.

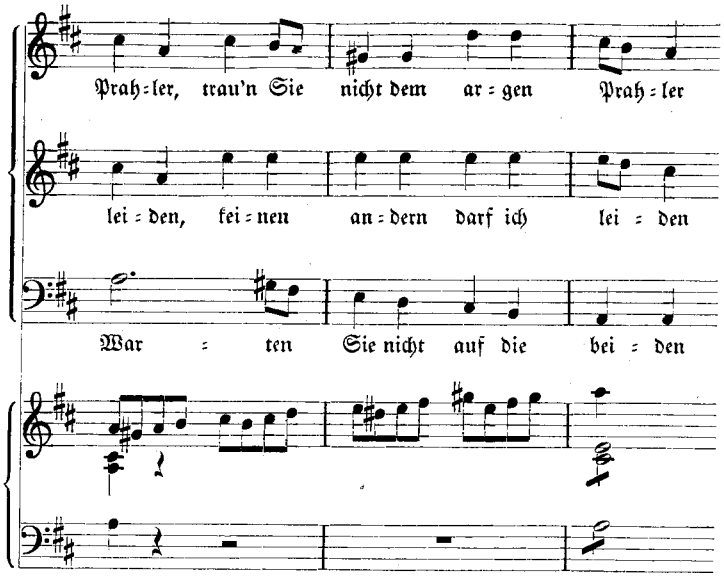
Zum ersten Male bringt das Autograph einen vollständigen Titel, nur fehlen hier wie überall die Dialoge, so daß sich der Zusammenhang nur in allgemeinen Umrissen andeuten läßt. Die Ouvertüre datiert vom 9. Dezember 1821; später findet sich vor dem Finale noch die Notiz „Zu Leipzig im Hotel de Rome". Wahrscheinlich ist die Oper auf der Schweizer Reise, die am 6. Juli 1822 begann, beendet worden.

Wieder ist's ein lustiges Stück, in dem ein Bruder Lustig zwei Herren von der hohen Gerichtsbarkeit einen Streich spielt. Seine Kumpane sind die wandernden Komödianten: der trinkfeste Fröhlich, der ängstliche, verliebte Hasenfuß und der „Dichter" Fixfinger. Gleich nach der Ouvertüre, die musikalisch nichts Interessantes bringt, werden die lustigen Drei vorgestellt: Fröhlich mit seinem Spruch: „Es leben die Würfel, die Mädchen, der Wein", Hasenfuß und Fixfinger, der von seiner Dichterwut befallen, deklamiert:

„Verruchter Mörder, fahr' zur Hölle,
Der du des Unglücks schwarze Nacht
In unser friedlich Haus gebracht."

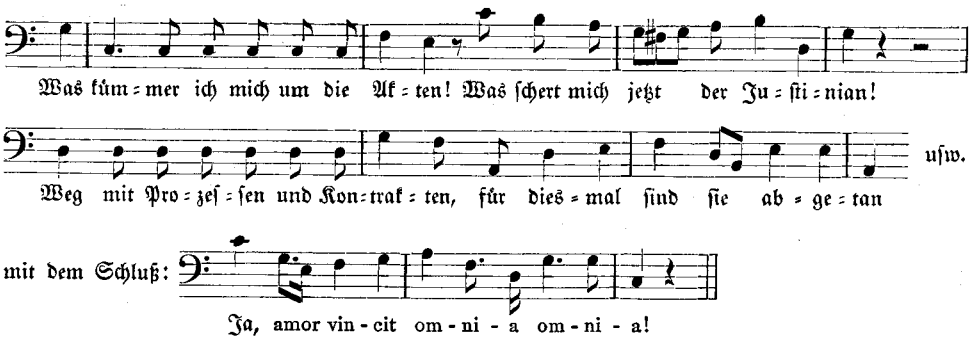
Die Musik unterstützt seine finstere, unheilschwangere Dichtung, die andern fallen ihm ins Wort, deklamieren oder bestellen ein neues Gläschen. Ein amüsantes Stück, vom jungen Mendelssohn flüssig in Musik gesetzt, allerdings in den nächstliegenden Effekten gehalten und ohne melodische Kraft. Es wird mehr deklamiert als gesungen. Die Drei beteuern, daß einer für den andern einstehen und auch „büßen" will. Und gleich bekommen wir eine Probe davon. Madame Germann präsentiert die Rechnung: „Zwanzig Thaler!" Keiner duldet, daß der andere zahle, und so bezahlt keiner von den Dreien.



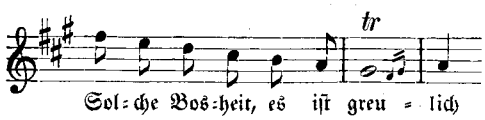


Die Madame fährt dazwischen und läßt selbst am Schluß noch auf dem hohen a (4 Takte lang) ihre Forderung über die Stimmen der drei Freunde hinwegdröhnen.

Flink gesellt sich zu ihnen und findet in den Dreien just die rechte Stütze für seine Schelmenstreiche. Er hat's auf die Madame abgesehen, die auch vom Richter Schwarzauge begehrt wird. Alle vereinen sich zu mut'ger Tat, um Flink zu helfen und dem Richter „diesem Drachen" eins aufzuspielen. Mendelssohn gibt die Szene in einem flotten Quintett (Nr. 4), wobei er den „Drachen" mit derben Strichen und die Madame, das koloraturfreudige Frauchen, mit weichen Farben porträtiert. Jetzt naht das Ungeheuer, der Richter Schwarzauge. Nichts ahnend, spricht er vor sich hin (Melodram) und wendet sich zu seinem „Kätzchen", seiner Madame, voll von Liebe und müde der leidigen Amtspflichten:

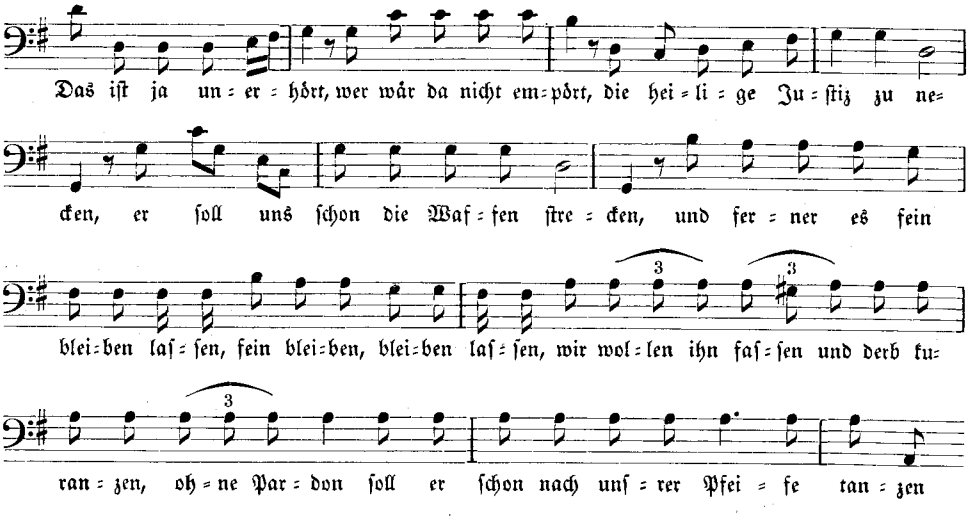


Doch die liebe Madame ist ganz verändert, sie fährt ihn wütend an:

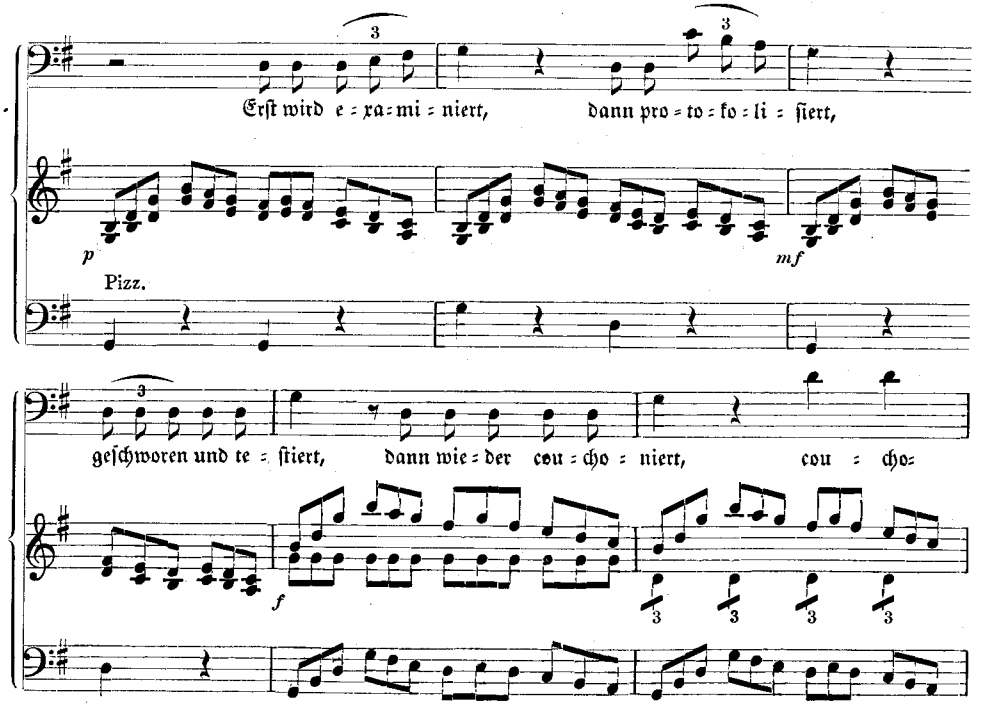


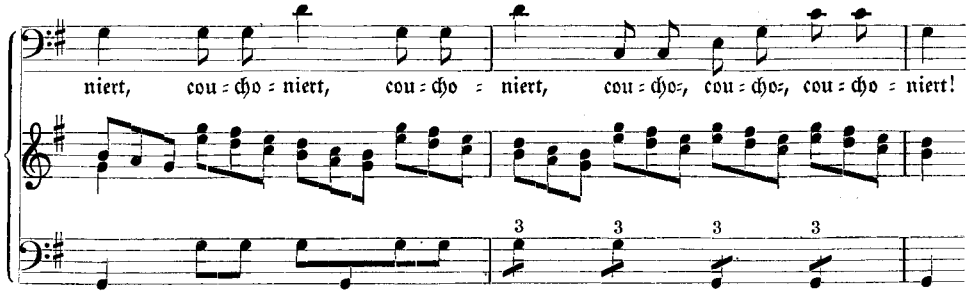
Sie droht mit Trennung, nennt ihn „Böser, tückischer Barbar", ja sie schwört bittre Rache. Schwarzauge will von alledem nichts wissen, er bleibt dabei: „Geschlossen ist der Bund".

Der Bösewicht, der alles auseinander bringt, ist natürlich Flink. Ihn zu fassen, ist des Richters erstes Sinnen. Und in Nr. 7 kommt auch schon die Hilfe: sein Kollege Holzbein:



Holzbein kommt in Rage und malt sich schon alle Wonnen des Gerichts — frei nach Mozarts Osmin — aus:



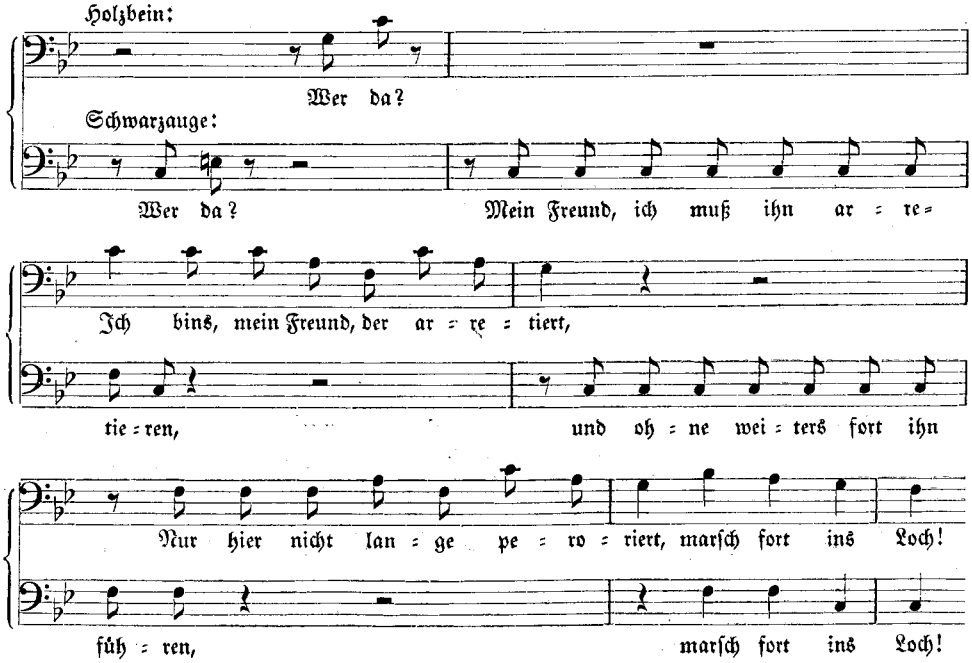


Doch vor allem — und hier geht die Musik mit einem Ruck nach Es dur — „nicht vergessen: wird er vor allem arretiert!" Mendelssohn ist hier wieder ganz in seinem Element, die Worte überhaspeln sich, der gute Holzbein weiß sich vor Freude über sein „Urteil" gar nicht zu fassen und mit Reden und Gedanken macht er sich selbst ganz konfus.

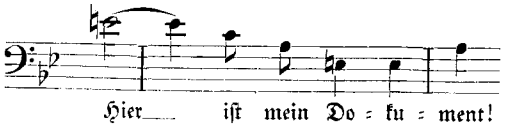
Mit dem Arretieren hat's indes noch lange Weile. Beide Kollegen, Schwarzauge und Holzbein, machen sich auf die Suche. Im tiefsten Dunkel kommen sie an die Stelle, wo der Gesuchte stecken soll, der eine von rechts, der andere von links. Sie sehen dunkle Schatten:

Holzbein: Was seh' ich, wie? Ha, er ist wohl gar ganz nah!
Ist denn der Kerl blind?
Schwarzauge: Was tausend! Ei, der hinkt!
Holzbein: Na, Herz gefaßt, geschwind!
Man merkt, daß er etwas getan,
Er sieht mich heimlich schielend an!

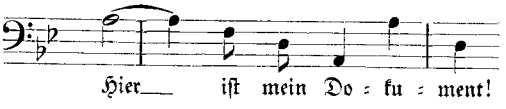
Da stoßen sie aufeinander:



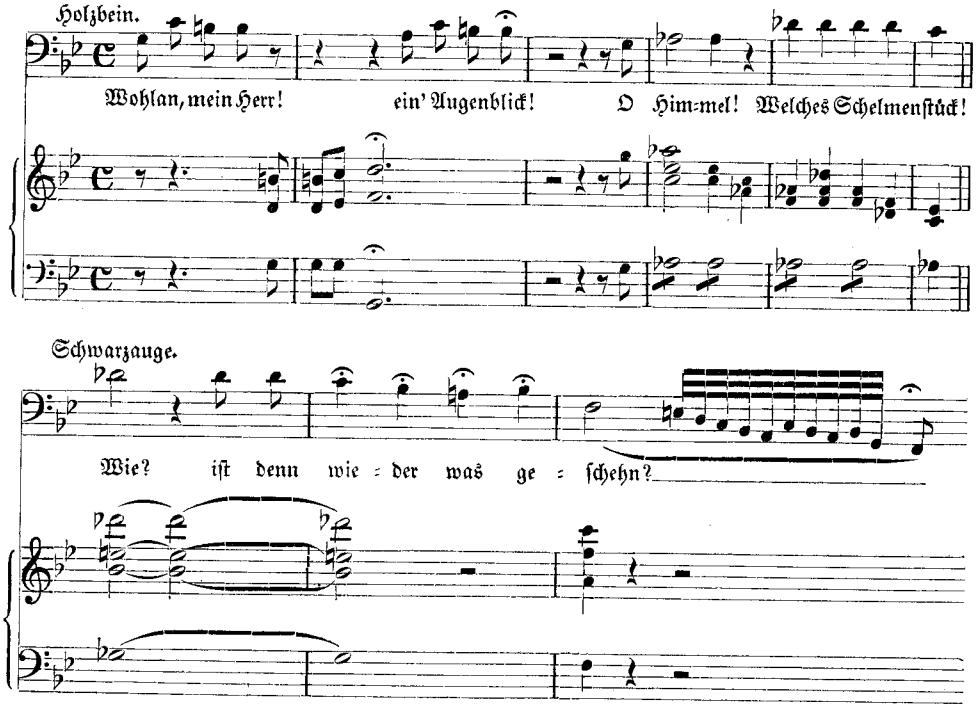
Keiner will weichen: „Richter Schwarzaug' spaßet nie!" Und Holzbein läßt sich nicht prellen: „Nur ein Holzbein gibt's am Orte."



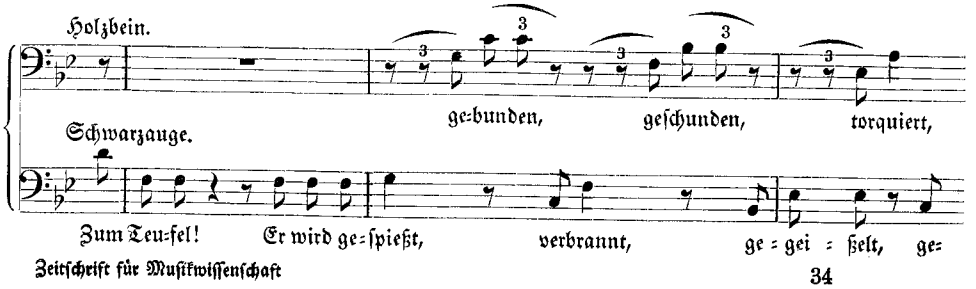
Und Schwarzauge singt triumphierend:

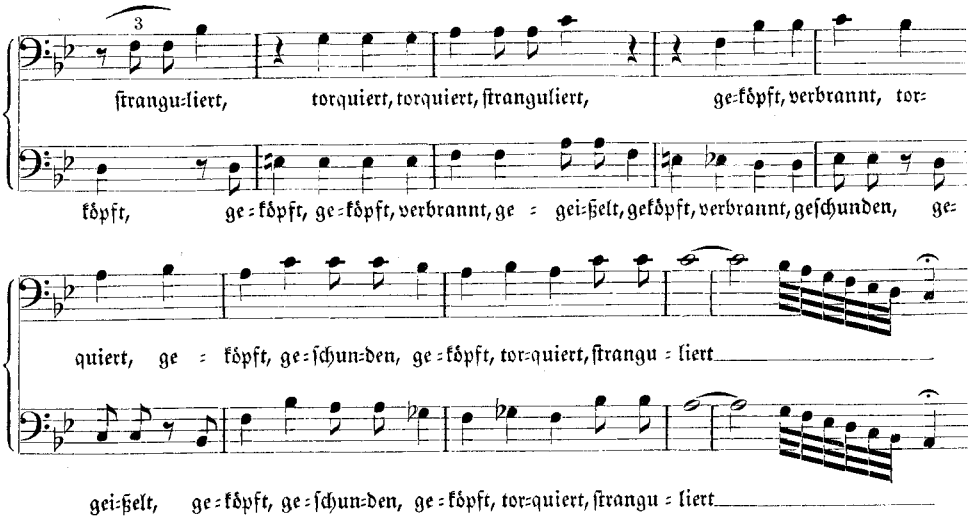


Holzbein prüft und begreift schnell das Bubenstück, doch Schwarzauge kommt erst allmählich dahinter:



Und nun bricht das Ungewitter über den Bösewicht, den man nicht hat, erst recht los:

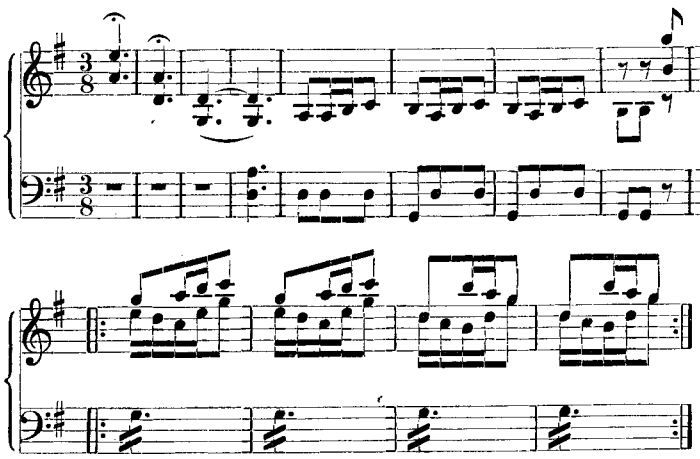




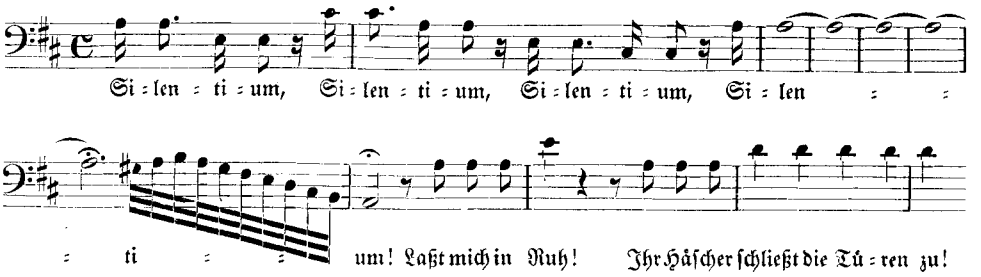
Doch mit der Freundschaft bleibt's beim alten. Sie schwelgen in dem Gedanken, „Arrest und Hochzeit" zugleich zu verfügen, Arrest für den Bösewicht, Hochzeit wohl für Madame und Schwarzauge!

Dem jungen Mendelssohn ist dies Seitenstück zum Pädagogenstreit prächtig gelungen. Es steckt ein Humor und eine jugendliche Begeisterung in dem Duett, daß man sich die Freude bei der Aufführung leicht vorstellen kann. Wieder beruht die Komik im überhasteten Reden und Fluchen, in dem hinrollenden Wortgefecht und der drolligen Deklamation und Koloratur. Sind ein paar gute Schauspieler am Werk, so kann das Stück heute noch wirken — so ursprünglich sind Witz und Laune.

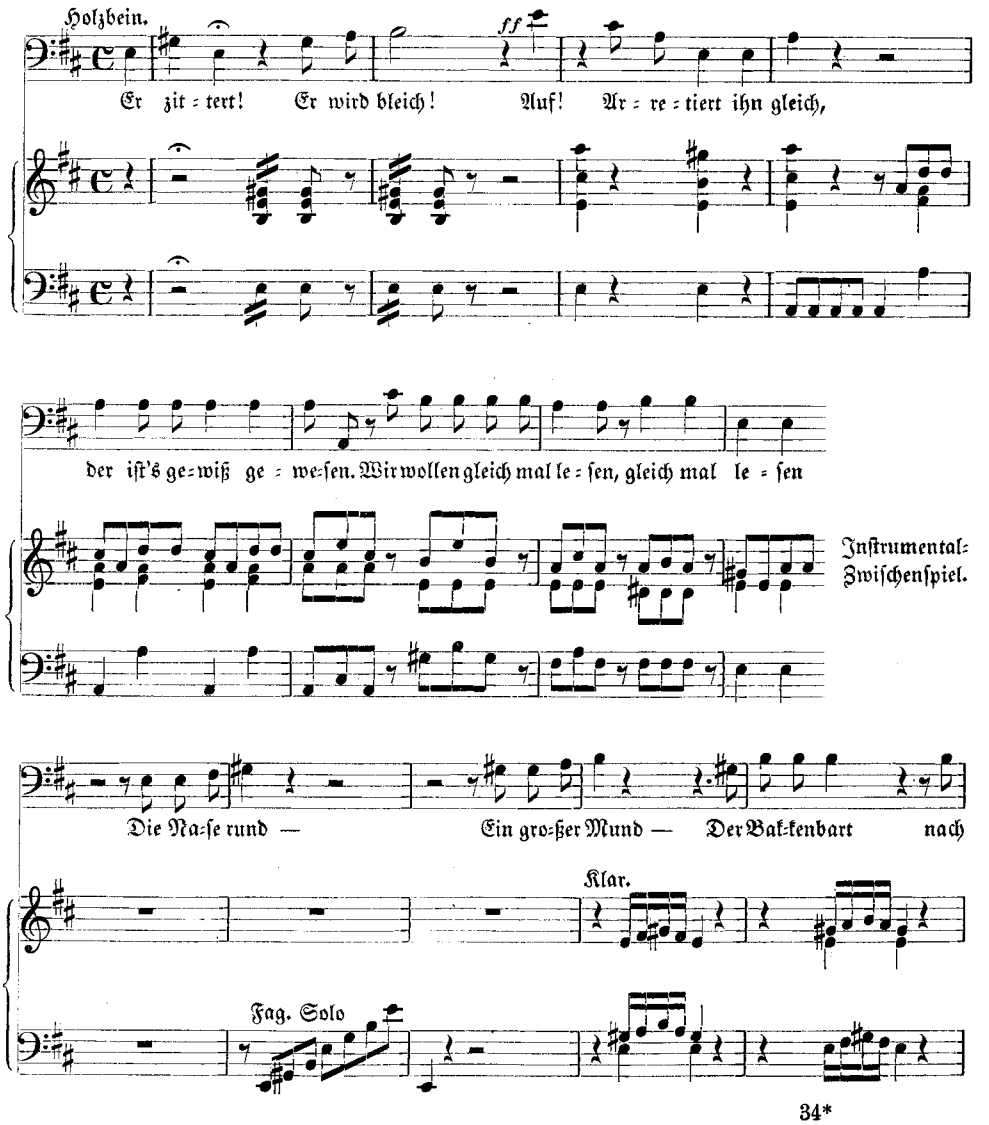
Es schließt sich gleich das Finale an, in dem Mendelssohn zum ersten Male weit ausholt. Die Komödianten spielen ein neues Stück, Flink ist bei ihnen und schon beginnt die Ouvertüre, als die beiden Richter, Schwarzauge und Holzbein, hinzukommen, alles umstellen und abschließen lassen, um endlich den verruchten Bösewicht zu fangen. Die Ouvertüre auf dem Theater beginnt wie bei einer Wandertruppe in der Kleinstadt:

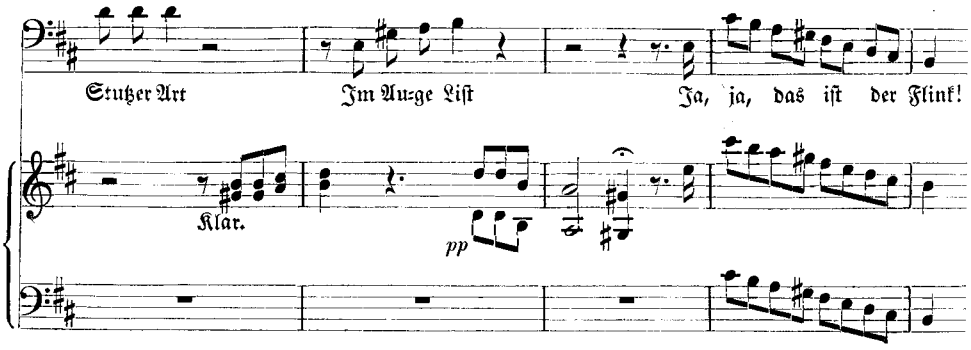


In die allgemeine Festfreude dröhnt Holzbeins „Silentium" hinein:



Hasenfuß bekommt es mit der Angst und will sich heimlich drücken, aber Holzbein sieht ihn gleich: „Halt! Wer ist denn der Kerl dort?“





Die Freunde wollen ihren Bruder Hasenfuß retten, Flink fühlt schon Gewissensbisse, doch kommt ihm Fröhlich zuvor:

Mein Herr, ich bitte um ein Wort!
Den Flink, auf dessen Fang sie gehn
Sie sehen in mir ihn vor sich stehn!

Holzbein kommt nicht aus der Ruhe: „Er also wärs gewesen? Wir wollen gleich mal lesen!" Und nun zitiert er wieder den Steckbrief: „Die Nase rund" usw. Auch Fröhlich wird arretiert. Schwarzauge wittert neuen Betrug. Sein Rat ist: „Doch nur den ersten dort nicht loszulassen!" Nun tritt der richtige Flink vor die Häscher: „Ich bin der wahre, mich mögt ihr fassen!" „Doch bitt' ich, den andern nicht loszulassen", sekundiert Schwarzauge. Auch Flink vergleicht Holzbein mit dem Steckbrief, auch er wird arretiert. Madame Germann legt sich ins Mittel, sie fleht und bittet, doch hart bleiben die Richter. Da tritt freudestrahlend Fixfinger ein. Er bringt frohe Kunde: Der Fürst hat allen verziehen, ja, zum Beweis seiner „Huld" ernennt er die drei zu „Hofkomödianten". Die verdutzten Richter sehen sich an und müssen still von dannen gehen. Mit allgemeiner Freude schließt die Szene.

In natürlichem Fluß geht das Finale vorüber. Kein toter Augenblick unterbricht die Szenen; und Höhepunkte sind allemal die Stellen, wo der Steckbrief den Falschen in Arrest begleitet. Überhaupt zeichnen sich die „wandernden Komödianten" durch sichere und gleichmäßige Führung der Szenen aus. Hier hat der kleine Felix sich nicht mit Liebesarien belasten brauchen, er konnte mit voller Lust die Situation ausschöpfen, die drei Brüder in ihren Streichen bis zum Letzten verstehen, und vor allem lag der ganze Stoff einem Jungen, der für jeden Streich zu haben ist. So ist auch die Musik frisch und flott geschrieben, wenn auch ohne große melodische Eigenart. Aber die lustigen Szenen bleiben doch in der Erinnerung. Sie zeigen mehr als ein sicheres Können, sie sind vor allem mit dramatischem Talent geschrieben, wirkungsvoll und für einen Jungen von 12 bis 13 Jahren von erstaunlicher Reife im musikalischen Wurf.

„Im nächsten Jahre 1824", so erzählt Devrient (a. a. O. S. 21), „hatte Felix neben einigen Instrumentalkompositionen auch eine dreiaktige komische Oper ‚Der Oncle aus Boston' beendet, deren Text ihm wieder Dr. Caspar gemacht, von der Therese (die Braut Devrients) und ich eine Anzahl unterhaltender Proben und zwei musikalische Aufführungen mit dazwischen gelesenem Dialog mitmachten". Die Arbeit begann bereits im Jahre 1822, zur Zeit der großen Reise, und Felix war gerade in diesem Jahr besonders fleißig. Nach Fannys Aufzeichnungen, die Hensel in seinem Buch

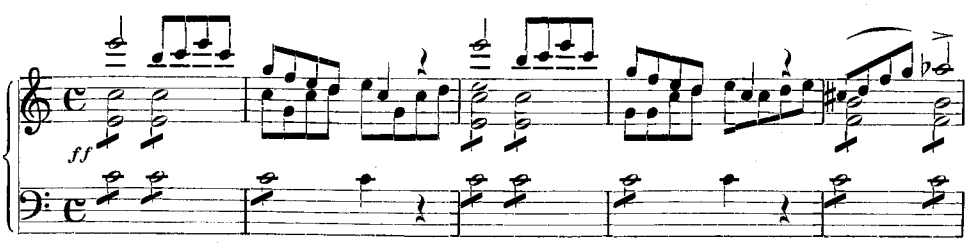
„Die Familie Mendelssohn" (I S. 136) anführt, komponierte Felix 1822: 1. Den 66. Psalm für 3 Frauenstimmen, 2. Konzert a-moll fürs Fortepiano (— übrigens ein Stück, in dem Mendelssohns eigener Klavierstil an verschiedenen Stellen überraschend herausklingt —), 3. 2 Lieder für Männerstimmen, 4. 3 Lieder, 5. 3 Fugen fürs Klavier, 6. Quartett für Klavier, Geige, Bratsche und Baß (c moll, in Genf komponiert, erstes gedrucktes Werk), 7. 2 Symphonien für 2 Geigen, Bratsche und Baß, 8. Ein Akt der Oper „Die beiden Neffen", 9. Jube Domine (c dur) für den Cäcilienverein von Schelble in Frankfurt a. M., 10. Ein Violinkonzert (für Rietz) — (etwa in der Art Viottis), 11. Magnificat mit Instrumenten, 12. Gloria mit Instrumenten. Es war ein fruchtbares, an größeren Kompositionen reiches, ja überreiches Jahr, das für Felix' Jugendwerke die Entscheidung zur ernsten Arbeit an der großen Musikform bringt. In der Oper wird diese Wendung besonders klar, wenn man sich die Partitur zu seinem neuen Werk:

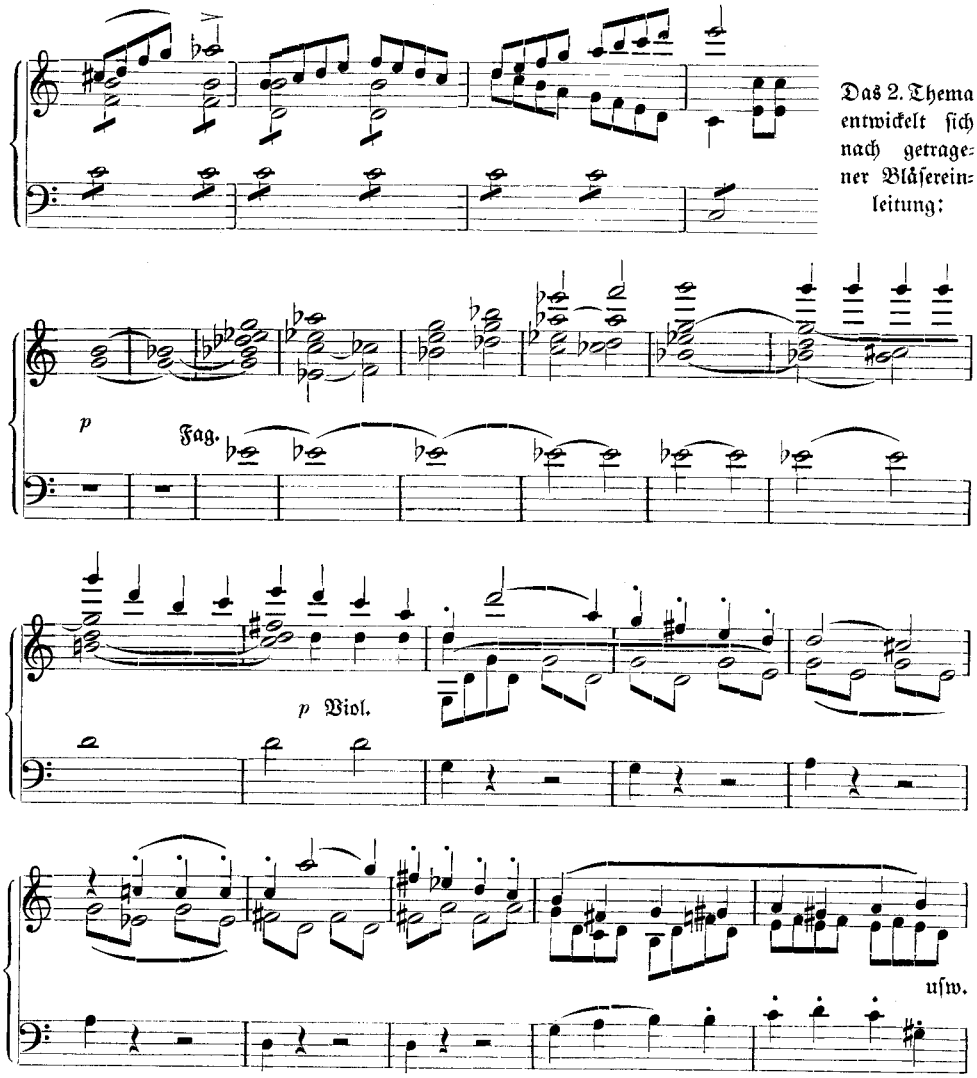
Die beiden Neffen

oder

Der Onkel aus Boston

ansieht (Bd. 10 u. 11 der Autographen). Den Haupttitel bringt der Umschlag der Bände, den Untertitel die Überschrift vor der Ouvertüre. Felix hat hier den Abschluß der einzelnen Musikstücke genau datiert, ein Zeichen dafür, wie er selbst die Arbeit höher einschätzte als die früheren Versuche. Die Ouvertüre ist am 25. Okt. 1823 beendet, die Nr. 1 am 1. Mai 1822, Nr. 2 und 3 am 21. Juni 1822, Nr. 4 in Darmstadt am 24. Juli 1822, Nr. 5 ist in Schaffhausen am 29. Juli 1822 begonnen und am 11. Sept. 1822 in Lausanne abgeschlossen. Nr. 6 trägt die Daten: 12. November bis 14. Dezember 22. Der zweite Akt wird in Berlin am 4. März 1823 fertig. Gleich darauf, am 12. März wird der dritte Akt in Angriff genommen. Er ist erst am 6. November 1823 beendet. Die Arbeit reicht also mit Unterbrechungen vom 1. Mai 1822 bis zum November 1823. Felix hat sich mit der Oper besondere Mühe gegeben. Man spürt deutlich, wie er sich in die Werke der italienischen und deutschen Meister eingearbeitet, wie er Mozart, Beethoven, ja selbst Webers kurz zuvor aufgeführten „Freischütz" eifrig studiert hat. Zwischen den früheren Opern und den „beiden Neffen" liegt eine Zeit emsiger Arbeit, eine Zeit, die ihn von der draufgängerischen Art, die Szenen in lustiger Deklamationsmanier anzulegen, völlig befreit hat. Er sucht jetzt die melodische Linie, die große Form, das breite Ensemble. Zum ersten Male wagt er sich an eine dreiaktige Oper und an große weitspannende Entwicklungen. Die Ouvertüre, die wieder das klassische Orchester bringt, beginnt mit einer Andante-Einleitung, die nach einem Halt mit großem Crescendo in das Thema des Allegro vivace springt:



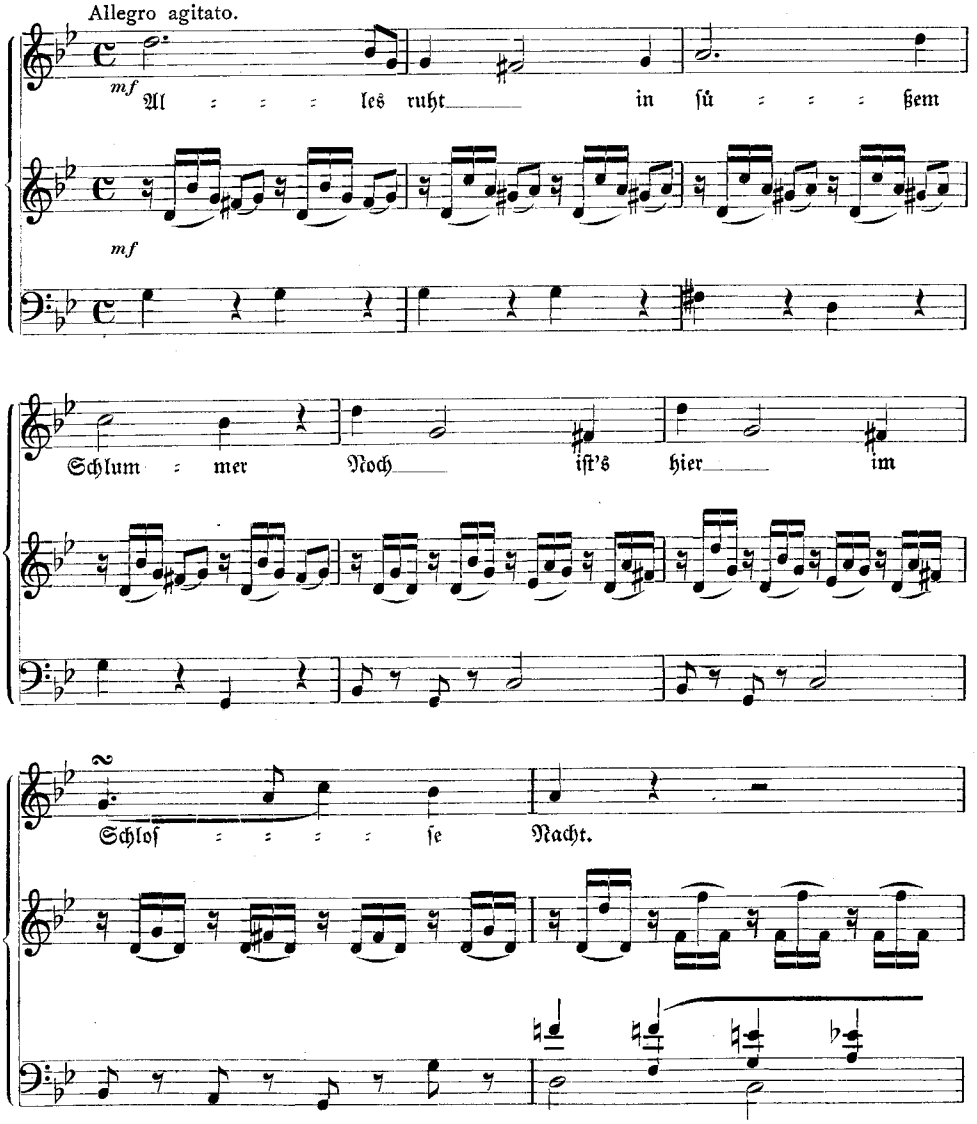


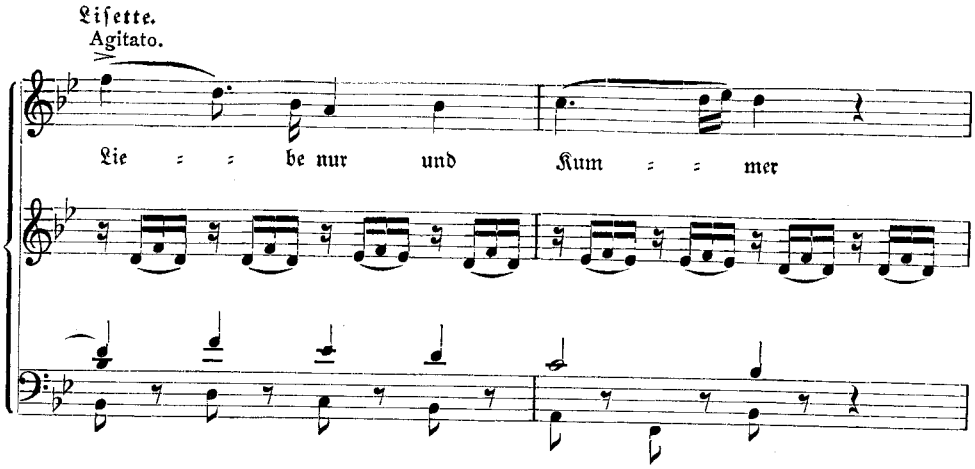
In der Melodik, wie in der sorgfältigen Bezeichnung und Phrasierung zeigt sich schon, wie Felix von jetzt an größeren Zielen nachstrebt. Die Ouvertüre ist in Sonatenform gehalten, bringt Durchführung, Reprise und Coda und leitet das Ganze frisch und energisch ein.

Der Dialog fehlt wieder im Autograph, doch läßt sich der Inhalt unschwer aus den Musikstücken rekonstruieren. Es handelt sich um ein Pärchen Theodor und Fanny, die nach manchen Listen und Gefahren glücklich werden. Ein Oberst Felsig, sein Offizier Lauber, die Zofe und Begleiterin Fannys Lisette und Carl sind die Hauptpersonen. Später, im dritten Akt taucht Burg, der Vater, auf, der endlich die allgemeine Verwirrung auflöst: Carl und Theodor sind die beiden Neffen des Oberst Felsig. Darob ist große Freude und der Vermählung Fannys mit Theodor steht nichts im Wege.

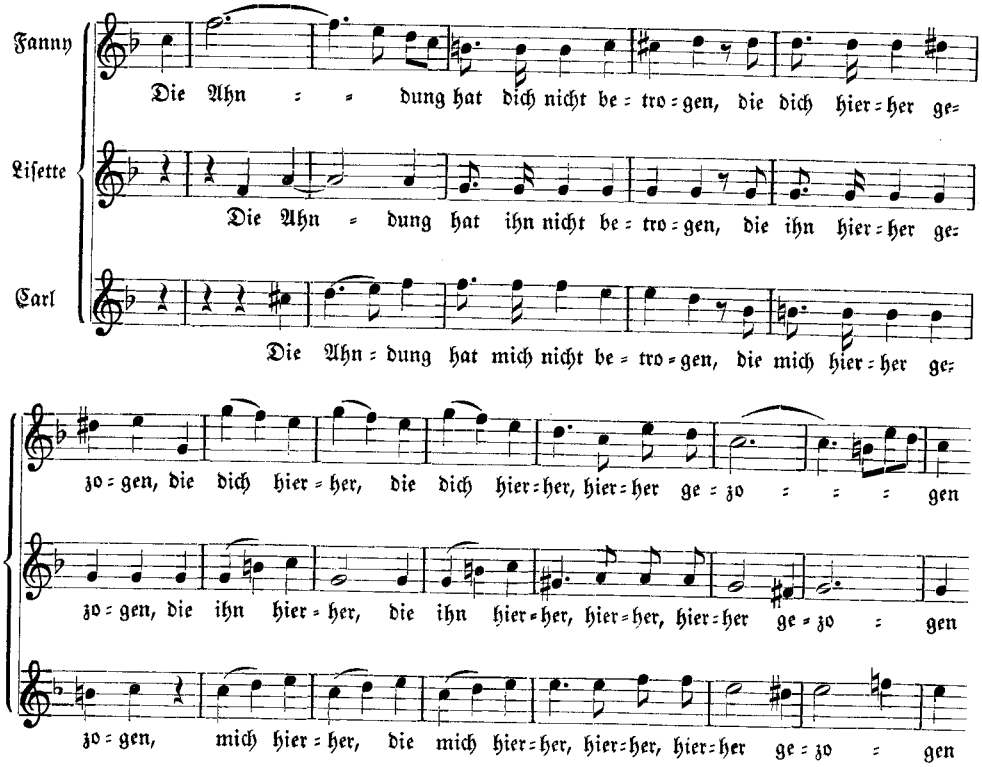
Der Dichter Caspar hat seinen Text nicht gerade geschickt angelegt. Die Musikeinlagen halten sich zu oft an Nebendinge und lassen die eigentlichen Verwicklungen im Dialog untergehen. Nur künstlich sind die drei Akte in die Länge gezogen, denn nach der Musik könnte die Oper schon mit dem ersten Akt zu Ende sein. Der kleine Felix sah über alle diese Schwächen hinweg, er wollte nur tüchtig musizieren und endlich einmal im großen Stil arbeiten. So hat er gerade an diese Oper die größte Sorgfalt und Mühe gewandt.

Der erste Akt setzt mit einem Duett zwischen Fanny und Lisette ein, es ist das übliche Einleitungsstück, in dem beide von des „Rätsels Lösung", vom harten Trennungsschmerz singen. Man hört aus Melodik und Begleitung, wie überraschend sich Felix entwickelt hat und wie er melodisch und schmiegsam die Linie führen will:

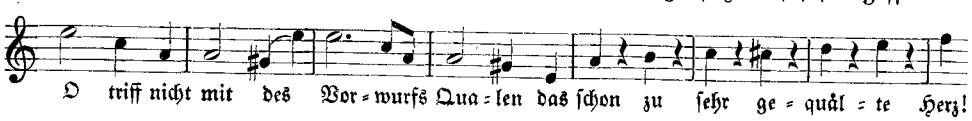




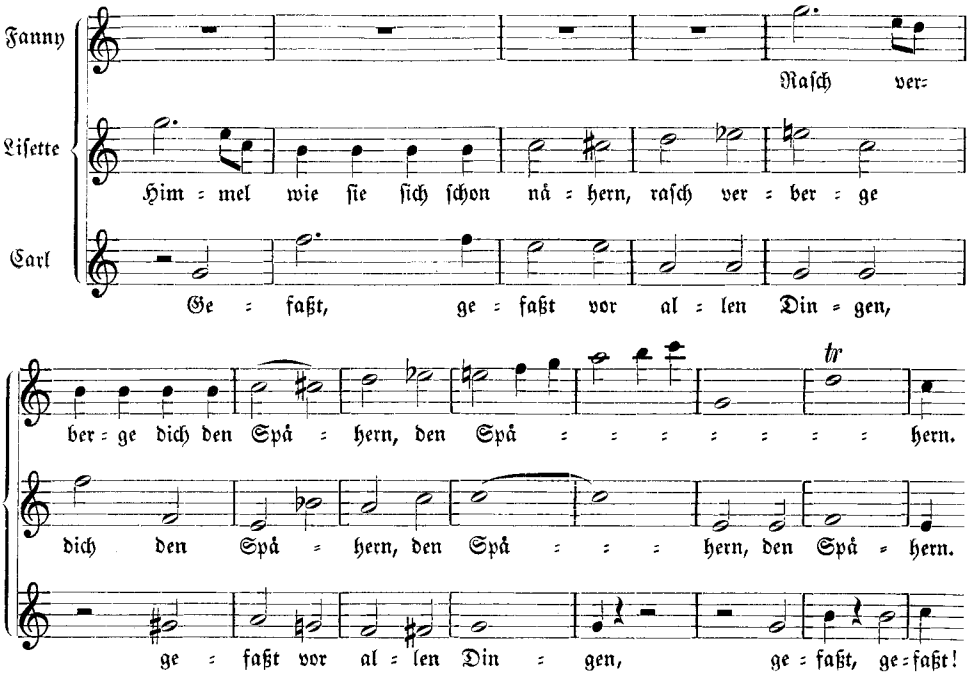
Ein Durteil ſchließt das Duett ab. Im zweiten Stück (Terzett mit Chor) hört man die Bedienten hinter der Szene „Holla, hier ſteckt er!" rufen, während die Frauen ängſtlich hin- und hereilen. Carl ſtürzt herein und alle freuen ſich des Wiederſehens:



Das Terzett wird breit ausgeführt und durch den Gegenſatz noch feſter geſpannt:

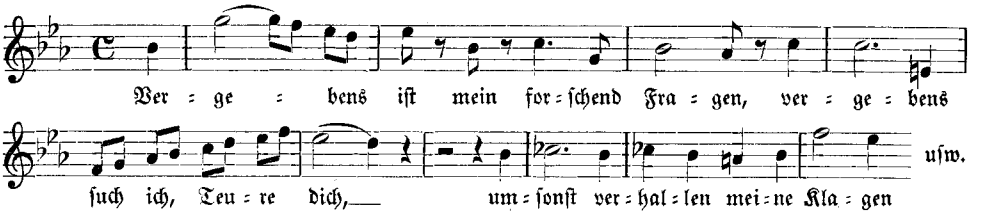


In die Freude klingen die Stimmen der Verfolger hinein: „Holla! Hier steckt er ja!" Carl fleht um Rettung, er will aus dem Fenster springen, doch die Frauen halten zurück, Lisette versteckt ihn in einen „Kasten":

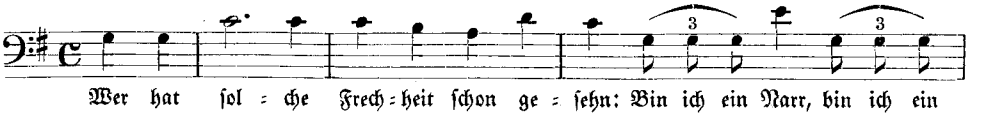


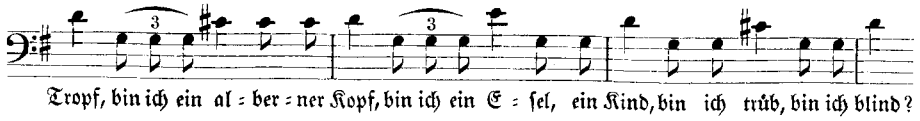
Das Terzett ist eins der besten Stücke der Oper, dramatisch belebt und dabei doch melodisch und im schönsten Fluß entwickelt. Man sieht deutlich die neue Technik Mendelssohns, seine Formsicherheit und Kraft in der Spannung.

Die Lösung der Szene ist leider dem Dialog überlassen. Die Verfolger lassen sich offenbar täuschen und ziehen wieder ab, denn Carl singt jetzt eine große dreiteilige Tenorarie „Vergebens ist mein forschend Fragen":

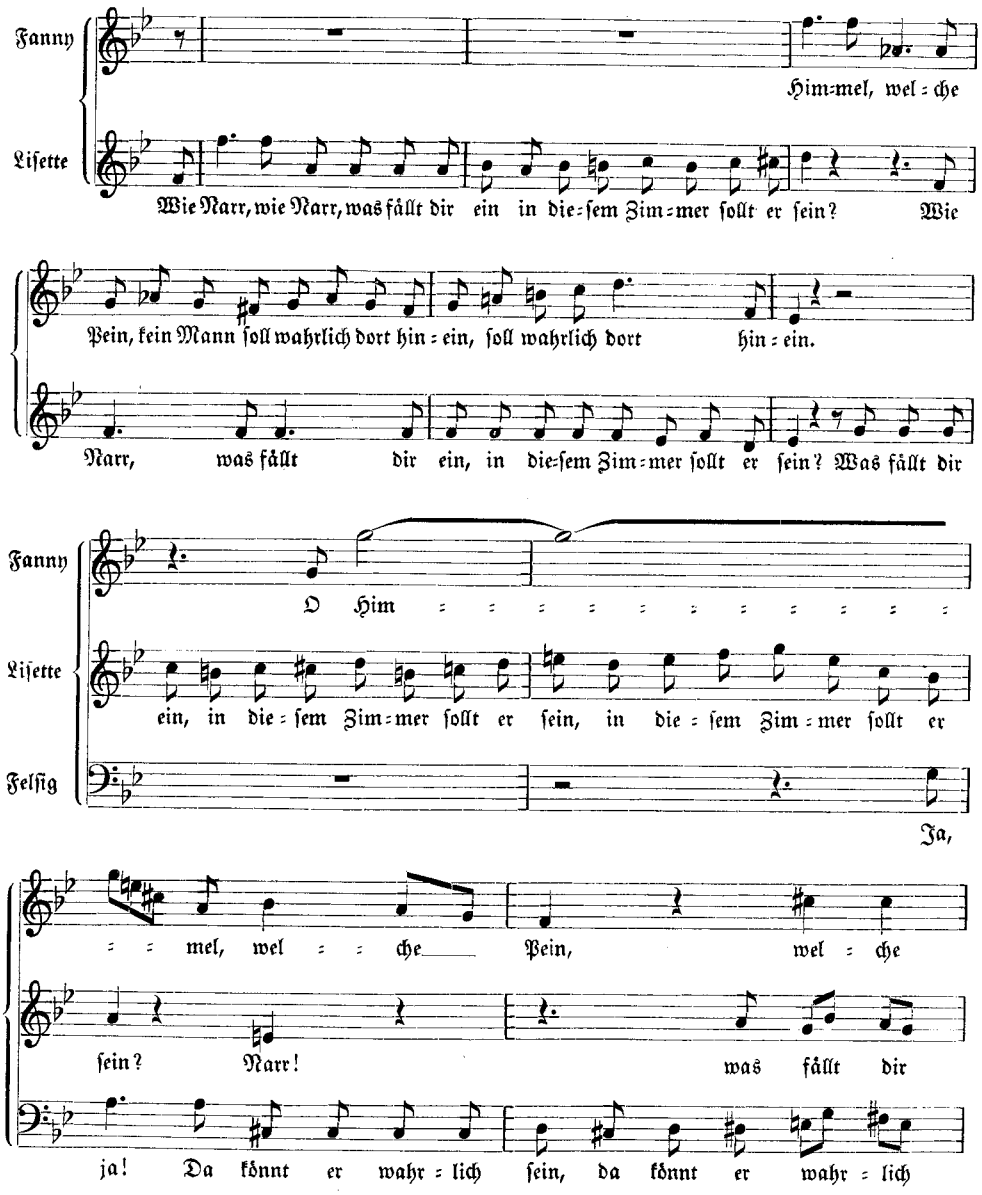


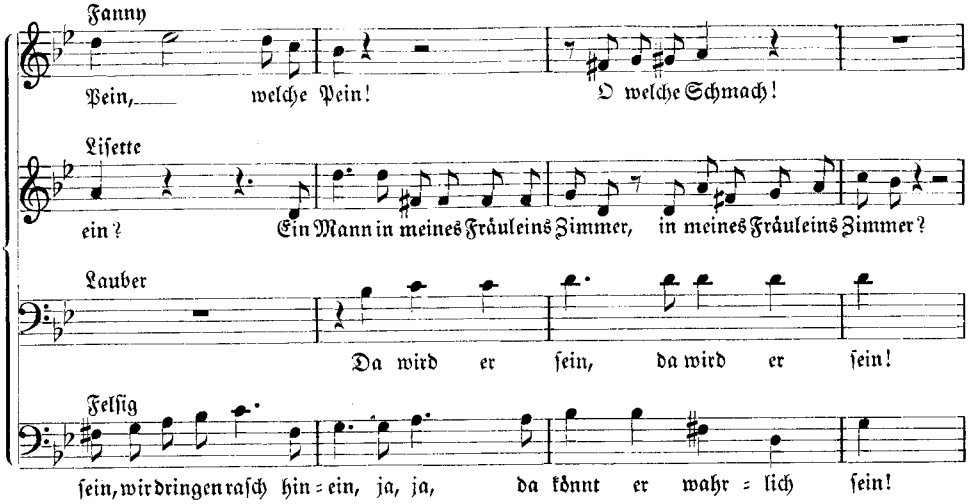
Es ist ein richtiges Bravourstück mit großen Koloraturen, das allerdings zum guten Teil an der Oberfläche bleibt. Das Quartett (Nr. 4) nimmt die Handlung wieder auf. Lauber (Bariton), der die Nachstellungen leitet, und sein Chef Oberst Felsig treten zu Fanny und Lisette ins Zimmer und forschen nach dem Verschwundenen. Lauber tobt und wird immer hitziger:





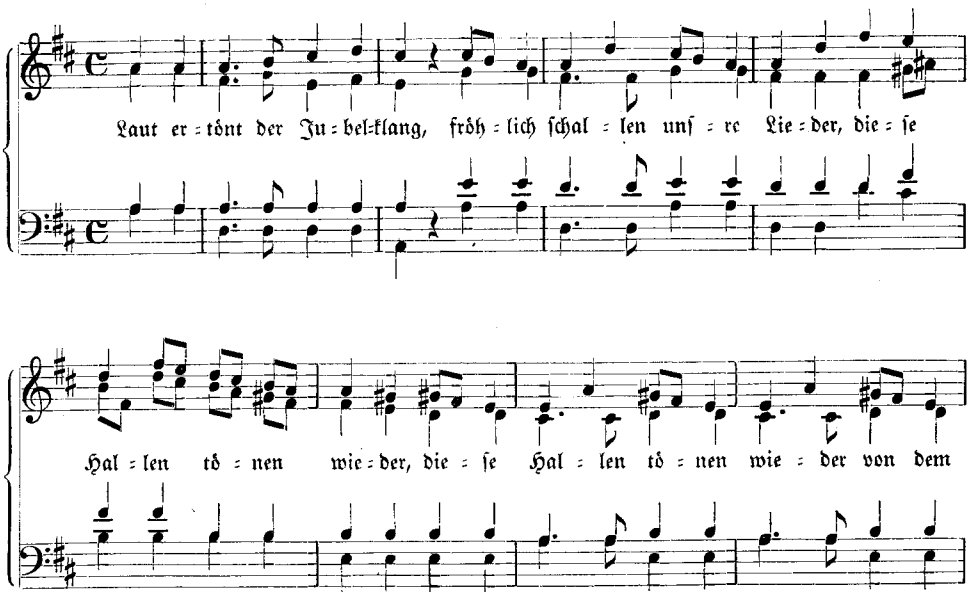
Fanny sucht ängstlich einen Ausweg, Lisette wird derb und schimpft über der Männer Eigensinn, Felsig aber schwankt und weiß nicht, wo alles hinausführen soll. Das ganze gibt mit Laubers Rapport ein lebensvolles und wirksames Quartett, das Mendelssohn mit großem Geschick aufbaut und steigert. Eine Hauptstelle ist die allgemeine Verwirrung nach Laubers Bericht:

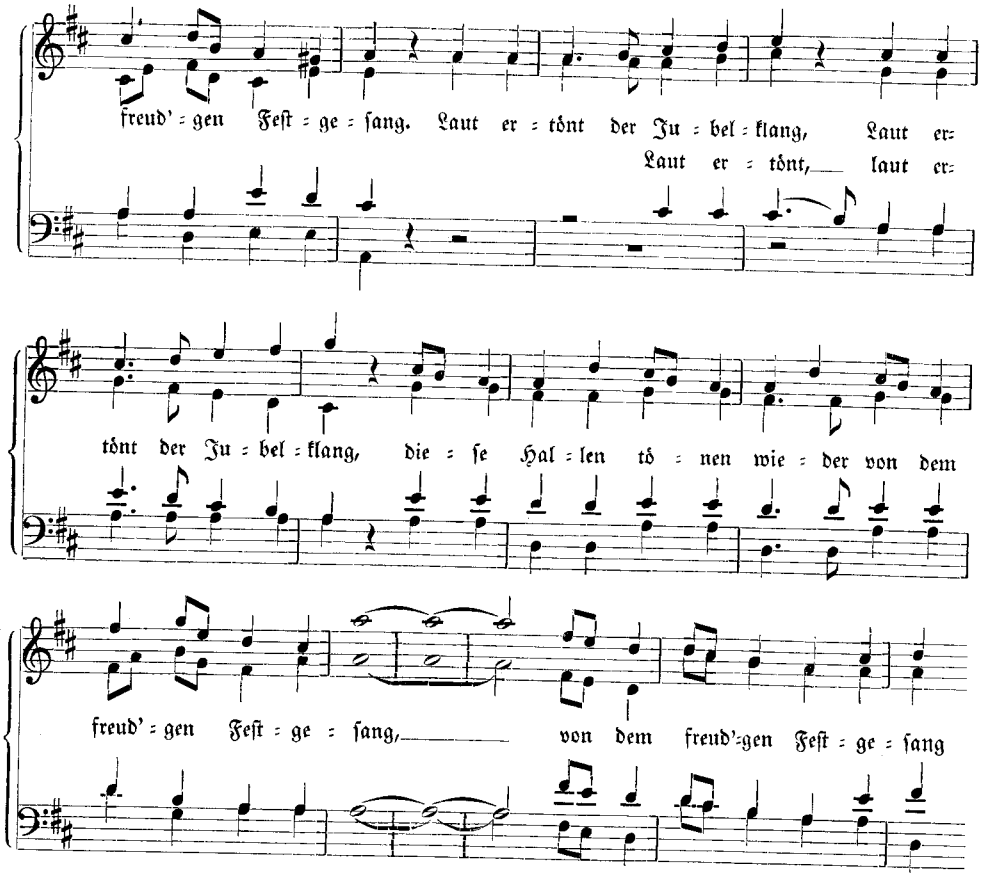




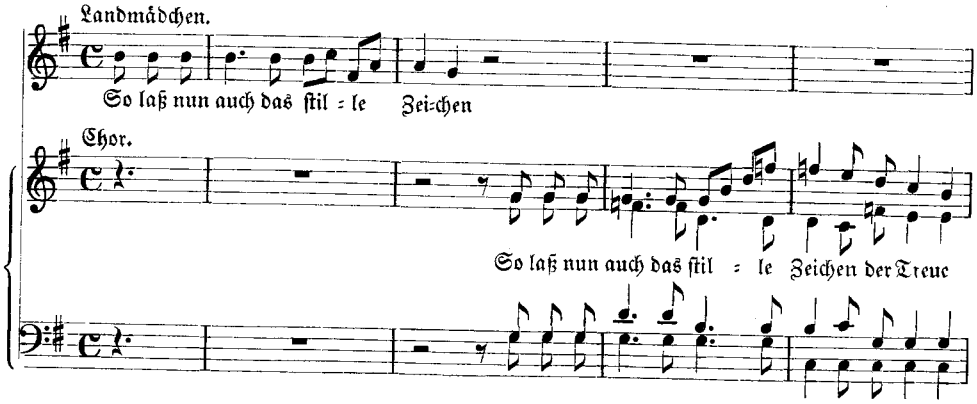
Jede Person ist charakterisiert, die fein empfindende Fanny wie die schlagfertige Lisette, der polternde Lauber wie der vorsichtige, aber entschlossene Oberst Felsig. Mit großer Steigerung schließt das Quartett, dem die Entdeckung im Dialog folgt. Nr. 5, das Finale, hat alle Schatten verjagt, es ist eine einzige große Feier mit Gesang und Tanz. Die Landleute überreichen dem Oberst einen Kranz, Fanny, Carl und Lisette erhalten Blumenkörbe. Nur die Worte: „Noch ist der Tag noch nicht geendet, wer weiß, wie sich das Blatt noch wendet" weisen darauf, daß auch die Oper noch nicht am Ende ist.

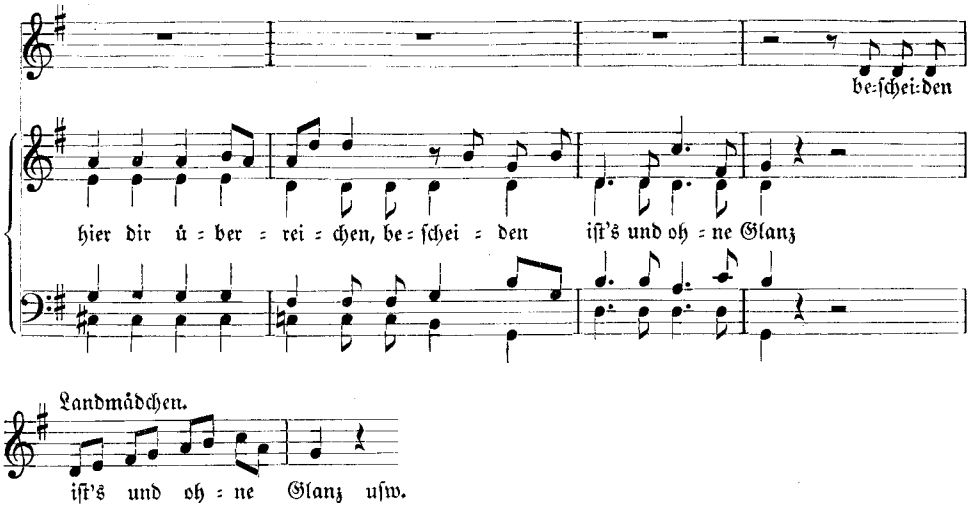
Ein hübscher Chor leitet das Finale ein, sanglich und volkstümlich, fast im Geschmack der Berliner Liederschule:



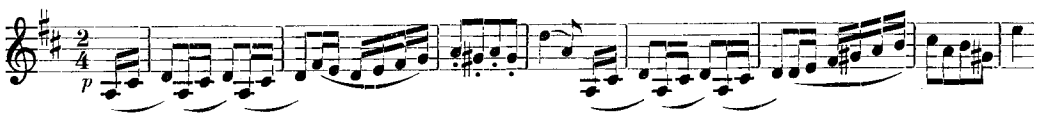


Man hört schon den späteren Mendelssohn aus der einschmeichelnden, und doch so einfachen, schlichten Weise heraus. Der Oberst dankt, ein Landmädchen drückt ihm einen Kranz auf die „würdige Stirne", andere folgen, es wird getanzt und gesungen — kurz, es gibt eine allgemeine Jubelfeier, in der die Musik sich breit entfaltet. Sehr hübsch ist die Szene mit den Landmädchen und der Tanz. Nur einige Stellen seien angeführt, z. B. die Überreichung des Kranzes:

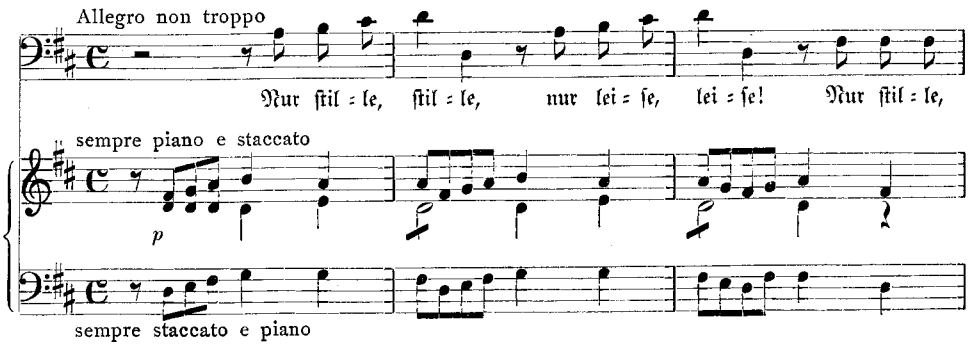


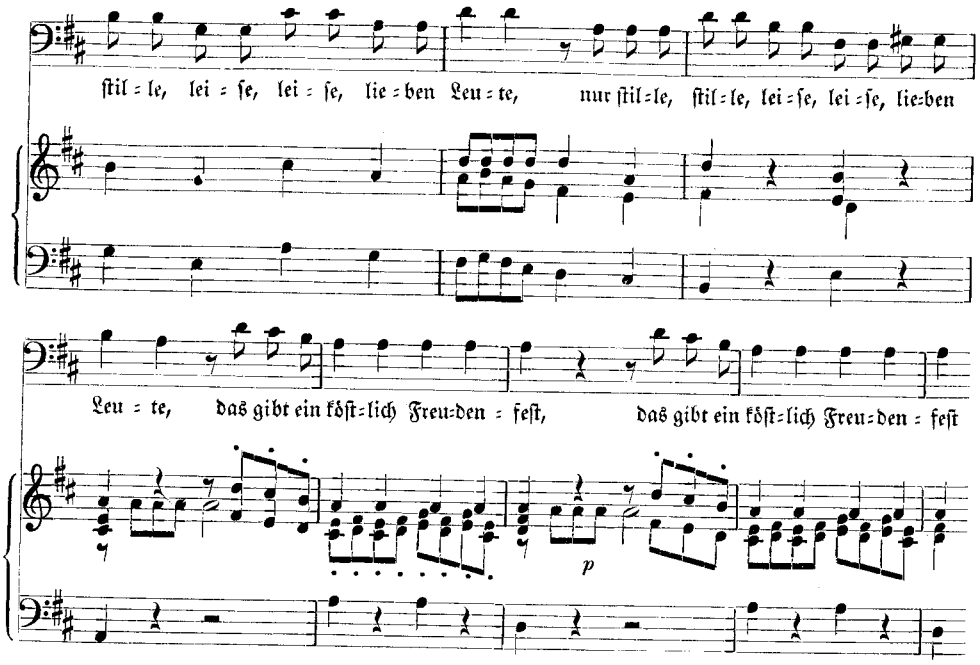


„Am meiſten gefiel", ſo erzählt Devrient von der Aufführung, „ein glückwünſchender Frauenchor mit Sopranſolo, den einige Hausfreunde ſehr unpaſſend dem damals neuen ‚Jungfernkranz' im ‚Freiſchütz' gleichſtellten. Ludwig Robert, der von Karlsruhe dem Varnhagenſchen Ehepaar nach Berlin nachgezogen und im Mendelsſohnſchen Hauſe ſehr beliebt war, erbot ſich, für Felix eine Oper zu ſchreiben, in welcher dieſes Muſikſtück den Knotenpunkt bilden und durch ſeine Reminiſzenzen die ganze Oper tragen ſolle. Mendelsſohns waren verſtändig genug, nicht darauf einzugehen." Das Stück, das ſo ausnehmend gefiel, war die angeführte Szene mit ihren hübſchen, ſinnfälligen Chören. Die Nähe des „Freiſchütz" ſpürt man noch ſtärker in den folgenden Tänzen, etwa in Motiven dieſer Art:

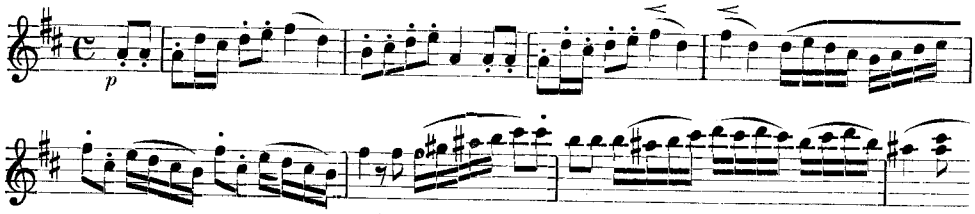


Iſt die Muſik im erſten Akt wenigſtens an einigen Stellen als dramatiſches Mittel vom Textdichter zugelaſſen, ſo legt er ſich im zweiten faſt noch mehr Beſchränkung auf. Der Akt beginnt mit einer Arie Laubers, der mit Landleuten auftritt. Wieder glaubt man Mozartſche Vorbilder in dem effektvollen Stück zu erkennen:

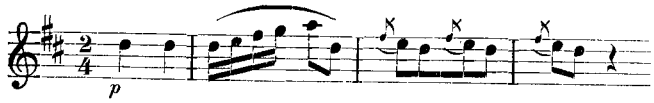




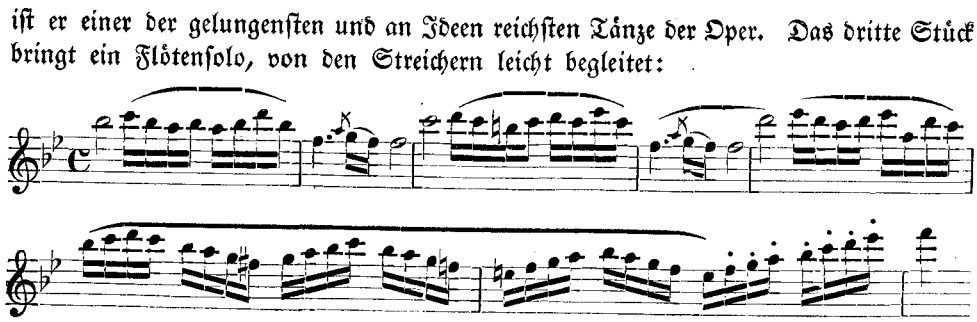
Der Arie folgt ein Seitenſtück zum Finale des erſten Akts, diesmal eine Geburtstagsfeier, die man dem Oberſt Felſig aus dankbarem Herzen darbringt. Neben Chorgeſang und Huldigung wird ein großes Ballett gegeben. Die erſte Nummer leitet mit einem freundlichen Andante ein, dann folgt als Nr. 2 ein beinahe Weberſcher Tanz:



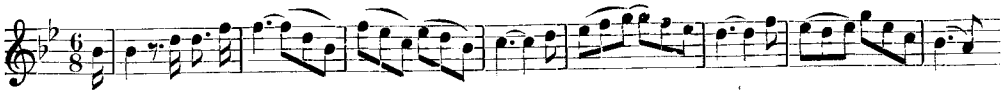
Mit ſeinen Einzelſätzen, darunter dem $^2/_4$-Takt:



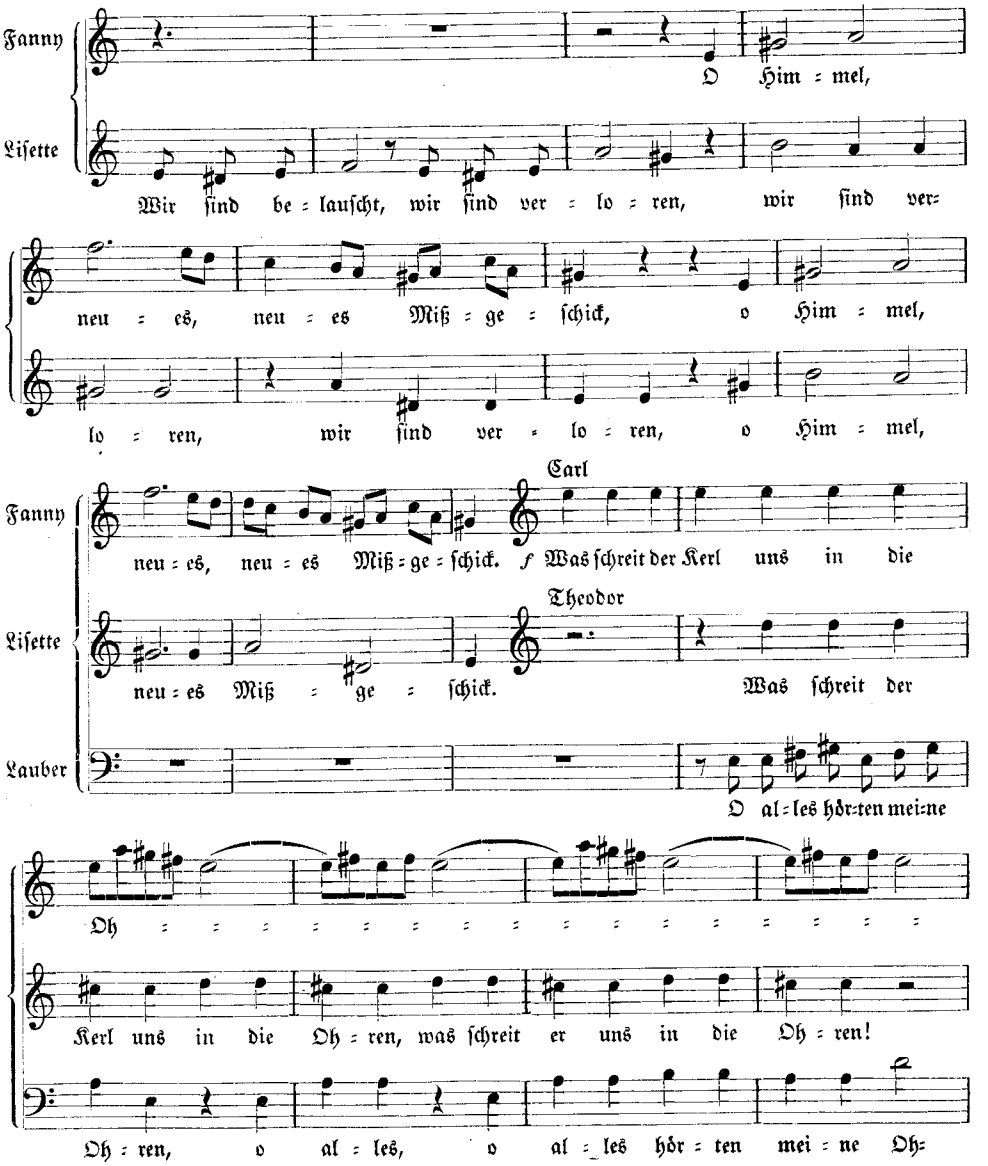
iſt er einer der gelungenſten und an Ideen reichſten Tänze der Oper. Das dritte Stück bringt ein Flötenſolo, von den Streichern leicht begleitet:

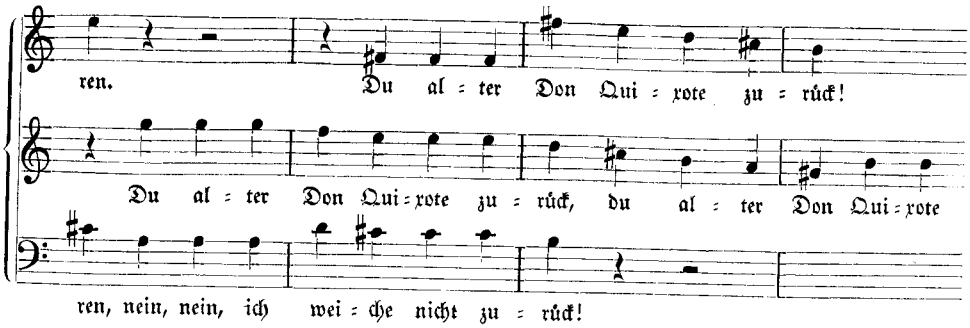


Auch in der letzten, vierten Nummer gibt es Anklänge:

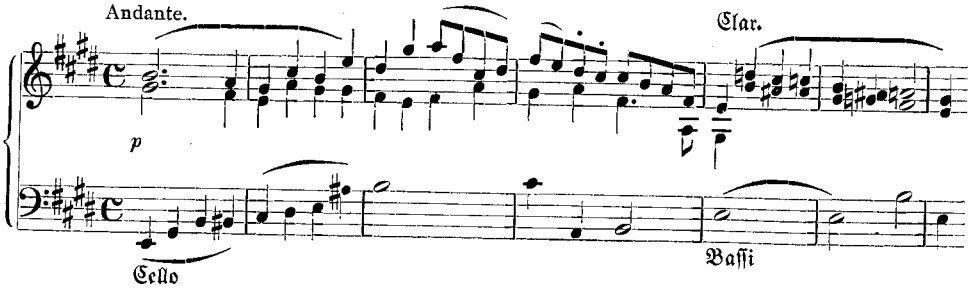


Erst nach der Geburtstagsfeier geht die Handlung weiter, allerdings noch nicht in der Musik. Hier singt Lisette noch ihre obligate, musikalisch etwas nüchterne Ariette: „Wenn alle Götter sich verbinden". Mit dem Quintett kommt wieder dramatisches Leben in die Musik: Fanny, Carl und Theodor verabreden einen neuen Plan, Lauber belauscht sie. Mit kräftigen „Holla" tritt er unter sie, just als die drei verschwinden wollen:

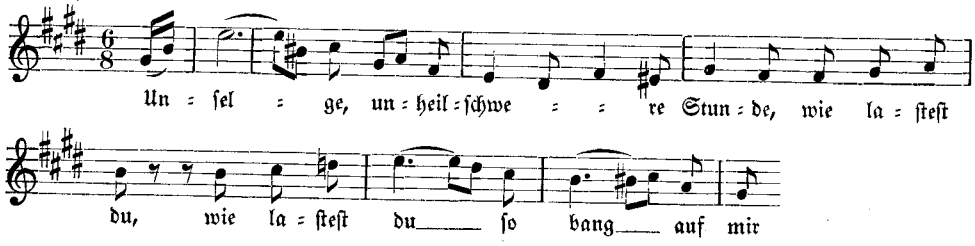




In dieser sicheren, flotten Führung geht das gesamte Quintett vorüber, eine Musterleistung des jungen Mendelssohn und zugleich ein wirkungsvolles Stück. Mit einem Duett zwischen Lauber und Felsig, die beide das Komplott schnell zu entwirren glauben, schließt der zweite Akt. Der dritte setzt mit der schon lange erwarteten Arie Fannys ein. Wieder scheint der „Freischütz" musikalische Anregungen bei Felix ausgelöst zu haben. In weichem Edur setzt das Vorspiel ein, dann folgt ein begleitetes Rezitativ, das zum Andante überleitet. Den Beginn stützen die Streicher:



Nach dem Rezitativ beginnt die Arie:



Der Mittelteil (Allegro moderato) „Ich fühle mich verzagen" (Moll) ist ebenso virtuos wie der erste gehalten. Die Arie fand nach Devrients Zeugnis besonderen Beifall, der wohl in erster Linie der sicheren Technik des jungen Komponisten galt. Innerlich war Felix von diesem Text nicht berührt, — das hört man leicht an der aufgepluderten Haltung der Linie; ihn interessierten mehr die Ensembleszenen, wenn die Geister aufeinanderplatzten, oder wenn er einen lustigen Streich, einen Dummkopf oder Tunichtgut mit seiner Musik treffen konnte. Diese große Arie der Fanny läßt den Hörer kalt, so gut auch die Technik andern abgelauscht ist.

Das Auftrittslied von Vater Burg gelingt dem jungen Mendelssohn viel natürlicher und frischer. Wie der gute Vater Burg hin- und herrennt, nicht aus- noch

ein weiß, wie sich seine Worte in Achteln überstürzen — das alles ist sicher gestaltet und innerlich gesehen. Die beiden Schlußnummern, Quartett und Finale, bringen nichts Interessantes mehr. Der Dank, der im Quartett einfache Töne findet, und die Entwirrung des Knotens sind in herkömmlicher, beinahe sachlicher Art komponiert. An diesem Schluß und diesen Worten könnte selbst ein Meister erlahmen. Überhaupt läßt die Musik dem Ende zu mehr und mehr nach. Das liegt sicherlich weniger an Felix, der unermüdlich schreiben und arbeiten konnte, als an Dr. Caspars Text, der sich selbst in dieser Oper nur an die herkömmlichsten Redensarten und Situationen hielt.

„Die beiden Neffen" sind die letzte Studienoper Mendelssohns. Die nächste Arbeit, „Die Hochzeit des Camacho", wurde von den Eltern reif für eine öffentliche Aufführung gehalten und brachte mit der mißglückten Premiere den verhängnisvollen Riß in eine folgerichtige und vielverheißende Entwicklung. Die „Hochzeit des Camacho", deren Partitur in der unvollständigen Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns neugedruckt ist, bietet kaum mehr als Felix Jugendopern, ja sie bleibt an Erfindung und Humor hinter den früheren Werken entschieden zurück. Es war ein Fehlgriff, gerade dies Stück, das nicht einmal auf der musikalischen Höhe der vorangehenden Opernpartitur steht, zur Aufführung zu bringen und damit dem jungen Felix alle Hoffnungen auf eine dramatische Laufbahn zu zerschlagen. Von nun an hören seine Versuche, Opern zu schreiben, ganz auf, und sie werden nicht eher aufgenommen, bevor nicht ein Text gefunden wurde, der seiner Natur entsprach. Aber alle Bemühungen der Freunde, ihm Opernstoffe- und Texte zu verschaffen, scheiterten. So ist seine dramatische Begabung auf dem Gebiet der Oper nicht mehr zur Entfaltung gekommen. Wir kennen nur die Jugendopern, die bedauern lassen, daß Mendelssohn nicht auch in der Geschichte der komischen Oper die Stellung erreichen konnte, die ihm seine übrigen Werke bei der Nachwelt sichern.

Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde

Von

Alfred Lorenz, München

Vorspiel? Wagner hat es in der Partitur „Einleitung" überschrieben und aus gutem Grunde, wie sich im Laufe der Untersuchung zeigen wird! Dennoch hat sich der Gebrauch, vom „Tristanvorspiel" zu reden, so eingebürgert, daß auch die wagnervertrautesten Kreise, ja sogar Richard Wagner selbst, sich dieser Gewohnheit nicht entziehen konnten.

Dieses Tonstück hat schon viele literarische Arbeiten hervorgerufen, namentlich bedurfte es zur Enträtselung des berühmten ersten Akkordklanges zahlreicher Aufsätze; jedoch den eigentlichen formalen Bau dieser bezaubernden Blüte einer unendlich reichen Phantasie zu ergründen, hat sich von all den Schriftstellern noch keiner zum Vorwurf genommen. Nur beiläufig werden Gliederungen erwähnt; im allgemeinen begnügt man sich mit dem Bewußtsein einer riesigen dynamischen Steigerung, die auf dem Höhepunkt zusammenbreche. Aber damit ist nichts als ein allgemeiner, mehr dichterischer Drang gekennzeichnet, der allem Dynamischen zugrunde liegt, mit dem allein man aber keineswegs Musik machen kann[1].

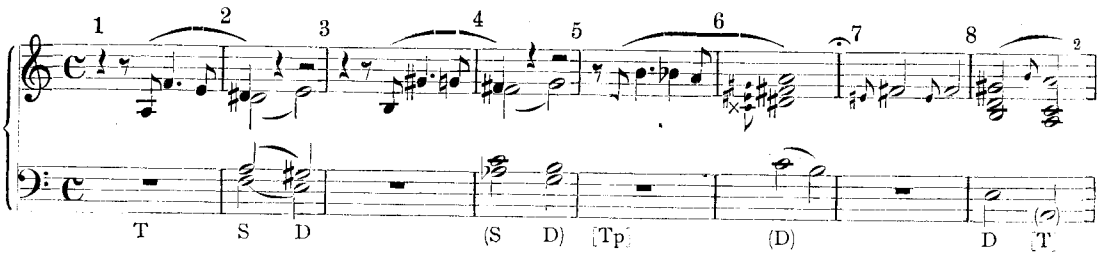
Der Erkenntnis des formalen Baues des Vorspiels stand bisher die allgemeine Ansicht im Wege, daß es sich in den ersten 16 Takten um eine „Einleitung" handle. Selbst noch Kurth und Anheisser erledigen diese Takte als „Einleitung". Wie kann man aber denken, daß ein Komponist, welcher das Hauptthema eines vierstündigen Werkes aufstellen will, dies in einigen vorbereitenden Takten tun wird, während er die Hauptschwere seiner Empfindung auf ein Thema legen sollte, mit dem zwar scheinbar der „Fluß" beginnt, das aber doch im Vergleich zum ersten, nur zweite Bedeutung beanspruchen kann. Alle diese Betrachter waren von den Pausen, welche sie wahrscheinlich von unverantwortlichen Dirigenten immer aphoristisch verkürzt gehört hatten, irregeleitet. Nein, die Tristan-Einleitung beginnt sogleich mit der Aufstellung des Hauptthemas in einem festgeschlossenen Hauptsatz[2]. Ist denn jemals das Thema von Beethovens Appassionata (op. 57) oder das vom Largo der Es dur-Sonate (op. 7) als „Einleitung" empfunden worden, weil sie sich in einzelne, durch Pausen gegliederte Tonfolgen teilen? Wenn Beethovens Pausen auch nicht so lang sind wie die des Tristanvorspiels, so ist doch das Prinzip dasselbe. Diese Pausen dürfen beim Vortrag nicht verkürzt werden, sie *leben* in der Stille und die rhythmische Linie des Ganzen mit ihren natürlichen Schwerpunkten darf nicht durch irregu-

[1] Vergl. Pfitzner (Eine neue Ästhetik der musikalischen Impotenz 1920, S. 19) „In Wirklichkeit vermag die dichterische Idee, die in ihrem Gebiet jedes Komma schafft, in der Musik nicht zwei Töne im Sinne eines künstlerischen Organismus, zusammenzubringen".

[2] Nur Heinrich Porges (Tristan und Isolde, Leipzig 1906) hatte davon eine richtige Empfindung, wenn er S. 1 sagt: „Schon in den ersten Takten ist die tragische Grundstimmung des ganzen Dramas kenntlich und *bestimmt* ausgesprochen." Bei einer sinnend sich unterbrechenden Einleitung hätte man nie das Gefühl einer Bestimmtheit.

läres Musizieren geschädigt werden. Nur wenn die Pausen nach ihrem vollen Werte ausgehalten werden, stellt sich das Gefühl der thematischen Schwerpunkte ein und das scheinbar aphoristisch-zerflatternde verliert sich.

Man macht sich den Bau des Hauptthemas am besten klar, wenn man je zwei Takte zu einem Großtakt zusammenfaßt, das Ganze gleichzeitig aus dem so entstehenden $^{12}/_{8}$-Takt in $^{4}/_{4}$-Takte schematisiert[1] und die Akkorde von allen Vorhalten und unwesentlichen Tönen befreit, so nur ein ganz rohes harmonisches Gerippe wiedergebend. Da entsteht dann folgendes Bild:



Wir sehen hier also in jedem geraden Großtakt eine schweren Takt mit weiblichem Halbschluß. Nach dem sechsten Großtakt tritt eine wirkliche Fermate ein, genau an jener Stelle, wo von altersher in tausend und abertausend Melodien ein Halt gemacht wird. Riemann nennt diese altehrwürdige Erscheinung (System der musikalischen Rhythmik und Metrik § 27) „Stillstand auf der Paenultima". In diesen Halt wird eine im Schema nicht notierte Echowirkung eingeschoben, indem der Großtakt 6 des Schemas eine Oktave höher, von zwei Fermaten eingeschlossen, wiederholt wird[3]. Nach diesem Stillstand kommt naturgemäß der authentische Schluß der metrischen Periode, die also ganz regelrecht acht Großtakte aufweist. Der Ganzschluß wird durch die Hinzufügung der Unterterz (die Kurth sehr richtig als typisch bezeichnet)

[1] Das gleiche macht, wie mir später bekannt wurde, Johannes Schreyer gelegentlich der harmonischen Analyse des Vorspiels in seiner Harmonielehre (Dresden 1905), setzt aber die Taktstriche anders, wodurch die dynamischen Akzente der Hauptmotive in die Mitte der Takte fallen. Jeder an Riemann geschulte Metriker, dem alle trochäischen Empfindungen mit Feuer und Schwert ausgetrieben sind, wird auch nicht anders können als die Taktstriche mit Schreyer vor die Endakkorde der Phrasen stellen, wobei dann auch der Schlußakkord (Trugschluß $F = \overline{F}$) richtig auf 1 fällt. Ich fühle aber selbst dort trotz des $f \prec ff \succ$ etwas Gleitendes nach dem *sfz* des Nonenakkords. Für meine Taktstrichsetzung spricht erstens die Übereinstimmung der Dynamik des Hauptmotivs mit den Taktakzenten, zweitens Kurths Deutung der dritten Akkordgruppe als einheitlichen Septakkords über h mit vierfacher Nebentoneinstellung (nicht, wie bei Schreyer a—h 7) welche nun einen ganzen Großtakt ausfüllt und nicht durch den Taktstrich zerschnitten wird, drittens die Bemerkung Anheissers, daß das „Leidensmotiv" nicht erst in d, sondern schon im Ton dis endigt, welcher Kulminationspunkt bei Schreyer in der Luft hängt. Schreyer ist auch genötigt, bei dem F dur-Klang einen Zweivierteltakt einzuschieben um die Großrhythmik wieder herzustellen. Beiläufig bemerkt, kommt übrigens in Schreyers Analyse die richtige Gliederung des ganzen Vorspiels auch nicht heraus, da er wiederholt Legatobögen über formale Caesuren hinwegleitet, so im 13., 19., 20., 21. Takt seines Schemas.

[2] Zur Begründung dieser Schreibweise vgl. S. 553 unten Anm. 2.

[3] Paul Strüver berichtet in seiner Doktordissertation über „Alessandro Scarlattis Kammerkantaten" (München 1923), mit welcher Regelmäßigkeit in dieses Meisters Alterswerken die Arienhauptteile an dieser Stelle eine Generalpause zeigen und erwähnt auch besonders eine Arie, in welcher in diese Generalpause noch eine Echowirkung eingeschoben ist — genau also der Fall des Tristanvorspiels!!

zu einem Trugschluß umgestaltet. Der ganze Bau des Hauptthemas ist also von phänomenaler Einfachheit.

Melodisch ist es aus drei Hauptmotiven zusammengesetzt: dem Motiv des Leidens (Takt 1, 2), der Sehnsucht (Takt 3, 4) und des Verhängnisses (Takt 17, 18)[1].

Man ist genötigt, die Motive der schnellen Verständigung halber mit Namen zu belegen, was aber nur den Sinn von „Erkennungsmarken" hat, wie Wolzogen sich treffend ausdrückt. Es ist das beste, in den Namen nicht von denen dieses hervorragenden Pfadfinders auf dem Gebiete der Leitmotivik abzuweichen und es wäre besser gewesen, wenn alle Leitfadenschreiber einheitliche Namen angenommen hätten. Nur die Bezeichnung des dritten Motivs als „Tristanmotiv" ist entschieden irreführend. Ich schließe mich daher den trefflichen Ausführungen Kurths über dieses Motiv an und bezeichne es nach ihm als „Verhängnismotiv"[2].

Dieses ist eigentlich nichts anderes als der Schlußfall des Gesamtthemas. Es eröffnet also nicht den nun „fließender werdenden Abschnitt, sondern ist der mächtige Schlußpunkt des ersten Themasatzes (*VI.* oder *F* als Stellvertretung für *T*). Es ist merkwürdig, daß Kurth, der aus seiner tiefen Erkenntnis des inneren Zusammenhanges die Zusammengehörigkeit der beiden Motive des Sehnens und des Verhängnisses deutlich erfühlt hat, in formaler Hinsicht eine Zäsur zwischen den beiden Motiven macht. Die innere Gestaltung dieses Hauptthemas ist die Barform. Von dieser habe ich in meinem Nibelungenwerk[3] nachgewiesen, daß der zweite Stollen meist auf eine höhere Stufe gehoben wird. Wir sehen also auch hier den ersten Stollen der Takte 1—4, notengetreu eine Terz höher gestellt als zweiten Stollen wiederholt (Takt 5—8), worauf der Abgesang (Takt 9—18) die Motivverbindung „den Stollen ähnlich, doch nicht gleich" (beide Motive sind um einen Ton verlängert und die Harmonie ist verändert) variiert und nach der erwähnten Echowirkung ein neues Schlußmotiv anhängt, mit dem a der Violinen die Gesamtmelodie in den Grundton ihres Celloanfangs zurückführend, der dazwischen immer nur leicht berührt worden war.

Gleichzeitig mit diesem a setzt auftaktartig das Seitenthema des Vorspiels ein (Blickmotiv). Dieses hat idealiter wieder eine achttaktige Länge, faktisch sind es aber nur sieben Takte, da das ritardando der zwei letzten Takte die Achttaktigkeit irrational herstellt (dieses rit. muß der Dirigent also ziemlich stark ausdehnen). Das Seitenthema hat einen Vordersatz von vier Takten, bestehend aus dem eigentlichen Blickmotiv (dreitöniger Anstieg mit Septimenfall), einer Variante desselben (gleicher Anstieg mit Sekundenfall) und seiner Fortspinnung (in deren Mitte die Septime umgekehrt wird). Dieser Vordersatz hat, wie man sieht, die Form eines winzigen Bares und bildet nach dem zweiten Achtel des Taktes 22 ein Semikolon auf der Subdominante der Haupttonart. In dichtem Anschluß, ohne Bogenwechsel beginnt das Violoncell den zweiten Halbsatz mit einer neuen Variante des Blickmotivs (S, D von dmoll), welche imitatorisch von der zweiten Geige (S, D von Edur) weitergeführt

[1] Bei der Taktzählung ist der Auftakt als voller Takt 1 zu nummerieren.

[2] Die Art Grunskys (in seinem trefflichen Aufsatze „Vorspiel und I. Akt Tr. u. Is., Wagner-Jahrb. II, 1907), die Motive durch Verszeilen kenntlich zu machen, ist hochkünstlerisch, aber zu umständlich.

[3] A. Lorenz, Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in R. Wagners Ring des Nibelungen. Frankfurter Doktor-Dissertation 1922. In Steindruck in zahlreichen öffentlichen Bibliotheken und in Br. & Hs. „Sammelstelle für ungedruckte Arbeiten" niedergelegt.

wird und dann durch chromatisch aufsteigende Sechzehntel zu einem weiblichen Ganzschluß in der Dur-Variante der Haupttonart leitet (über dem Blickmotiv in seiner ursprünglichen Gestalt). Auch dieser Halbsatz ist also leicht als kleiner Bar zu erkennen. Mit dem A dur-Dreiklang des 25. Taktes ist das Ende des Hauptsatzes[1] des ganzen Vorspiels erreicht.

Er besteht also aus einem Hauptthema von (idealiter) acht Doppeltakten und einem Seitenthema von (idealiter) acht Normaltakten, beide mit Vorhaltschlüssen endigend. Anheisser bemerkt die Verwandtschaft des A dur-Abschlusses, der sein Ziel durch einen Vorhalt von unten erreicht, mit den Abschlüssen, die im Verhängnismotiv den Vorhalt von oben aufweisen, übersieht aber die Schlußkraft der Stellen.

Haben wir also hiermit den deutlichen Aufbau eines Hauptsatzes (und keine Einleitung) vor uns, so ist damit jedoch noch keine Klarheit über die Architektonik des ganzen Vorspiels gewonnen. Form ergibt sich erst durch *Wiederkehr*: Bei der Suche nach einer solchen sind die bisherigen Betrachter abermals durch die Äußerlichkeit der Pausen und der Instrumentation verführt worden, die Pianowiederholung des Hauptmotives nach dem dynamischen Höhepunkt des Vorspiels für eine Entsprechung des Anfangs zu halten. Auch Grunsky[2] bezeichnet den Teil *vor* dieser Pianostelle als den „Mittelteil" des Vorspiels. Das in die Pause eingestreute Blickmotiv konnte wohl als Variation gelten; aber man hat nicht beachtet, daß das Motiv beim drittenmal (Takt 90) ganz anders weitergeht und sich in sporadisch aneinandergereihte Bruchteile aus *allen* Abschnitten des Vorspiels verflüchtigt. Bei der Wiederkehr eines Hauptsatzes kommt es aber nicht auf die Wiederholung einzelner Takte aus ihm an, mag diese auch noch so notengetreu sein, sondern auf die Wiederholung des *ganzen Motivzuges*, mag diese auch Veränderungen zeigen. *Dieser Motivzug tritt nun nicht hinter dem Höhepunkt ein, er ist vielmehr dieser Höhepunkt selbst*, welcher formal einfach eine *Fortewiederholung des Hauptsatzes* bedeutet.

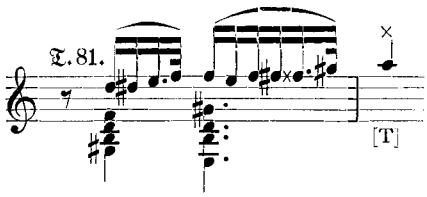
Nachdem nämlich in Takt 64 die Haupttonart durch mächtiges Erklingen ihres Dominantseptimenakkordes wieder erreicht ist, beginnt mit dem gis der Oboenfamilie in Takt 67 die Reprise des Sehnsuchtsmotives, dessen ursprüngliche Gestalt (— kann man auch alle dazwischenliegenden Melodieteile aus ihm ableiten wie es Anheisser scharfsinnig tut —) im ganzen Mittelsatz geschwiegen hatte! Die im Anfang des Vorspiels dem ersten Motiv folgende Pause wird jetzt durch eine Wiederholung des Motivs auf gleicher Tonstufe ausgefüllt. Nun kommt (Takt 71) der Klarinetteneinsatz dieses Motivs (entsprechend dem Takt 7 des Anfangs) auf h, natürlich auch

[1] Ernst Kurth will diesen Abschluß als Subdominante von E dur empfunden wissen. Ich glaube, er geht hierbei zu weit, in dem Bestreben, beweisen zu wollen, daß im ganzen Vorspiel die Tonika nicht erklinge. Seiner durchaus richtigen und in herrlicher Weise ausgeführten Bemerkung, daß das Ertönen der Tonika in der romantischen Musik zugunsten eines bloßen Umspielens derselben immer mehr zurückgedrängt und im Tristanvorspiel auf ein Minimum reduziert wird, tut es keinen Eintrag, wenn man in Takt 25 eine Kadenz in der Tonikavariante annimmt (die wirkliche Tonika a moll ist ja damit noch immer nicht berührt). Eine E dur-strecke beginnt tatsächlich im Takt 26. Ihren Eintritt aber schon zwei Takte vorher, mitten in der Phrase vor dem ritenuto, anzunehmen geht nicht an; hier hat das E dur deutlichen Zwischendominantcharakter. Man höre die sieben Takte 19 (mit Auftakt) bis 25 unbefangen im Zusammenhang, so wird man das bestätigt finden und erkennen, daß sie die durchaus klare Entwicklung zeigen: Auftakt T | Tp (D) S ‖ S (D) D T +‖.

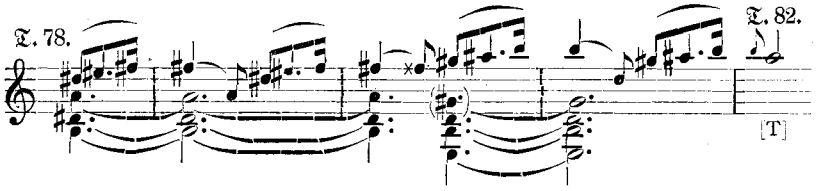
[2] Karl Grunsky: Wagner als Sinfoniker (Wagner-Jahrbuch 1906, S. 242).

wieder mächtig verstärkt und zwei Takte später der dritte Einsatz mit dem Tone d (= Takt 11). Im Drängen zum Höhepunkt werden jetzt die Pausen, Fermaten und jene Echowiederholung nicht nur weggelassen, sondern es verkettet sich das schließende Verhängnismotiv sogar in die dritte Wiederholung des Sehnsuchtsmotives in Takt 74, so mit ihm eine unterbrochene Linie bildend. Auch das nun im Takt 75 folgende Seitenthema (Blickmotiv) setzt nicht erst wie dort aufs vierte Achtel, sondern schon aufs erste Achtel des Taktes ein. Alles schiebt sich also zusammen, aber nichts ist ausgelassen. Der ganze Hauptsatz ist da. Auch die aufwärtsdrängenden — dort den A dur-Schluß vorbereitenden — Sechzehntel treten jetzt schon vor Beendigung des Seitenthemavordersatzes ein und reißen, während das Blickmotiv, welches dort einmal dagegen kontrapunktiert war, jetzt schreiend gehäuft wird, die ganze Musik zu einem ungeheuerlichen Schluß.

Diese Sechzehntel drängen noch viel mehr als bei der Kadenz der Takte 24—25 nach oben und wollen im ersten Achtel des Taktes 82 in die Tonika a ausmünden. Um sich das vorzustellen, muß man natürlich von den Harmonien des Takt 81 abstrahieren und sich gis 7^0 und E 7 untergelegt denken, etwa in dieser Weise:



Dieses a ertönt aber in Takt 82 nicht, sondern die Linie wird auf dem Leittone gis (als as geschrieben) drei Takte lang festgenagelt, von dem sie trotz der zwei erneuten Läufer-Anstürme nicht loskommt, worauf sie nach dem phänomenalen Absturz im Endton des Blickmotivs (Takt 86) ihr verhauchendes, aber unerlöstes Ende findet. Ebenso paßt das gegen diese Sechzehntelfiguren kontrapunktierte Blickmotiv vollkommen in die a moll Tonalität, wenn man es sich etwa so harmonisiert denkt:



Auch hier würde in Takt 82 die Lösung in die Tonika erfolgen. Aber auch diese Linie kommt von dem Vorhaltston (h) trotz zweier rhythmisch veränderter neuer Anstiege nicht los. Das Geniale ist, daß Wagner durch die Beifügung einer gänzlich kontrastierenden Harmonie, (die die Tritonustonart vortäuscht), den beiden in a so einfach verlaufenden Stimmen die Auflösung verwehrt. Es klingt wie ein gequältes Nichthinauskönnen aus diesem Meer der Liebesschmerzen.

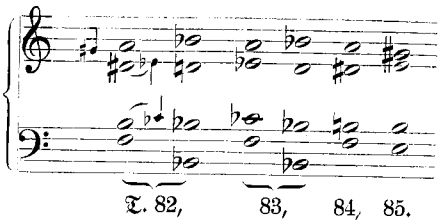
Natürlich kann es sich, dem Tristanstil gemäß, jetzt nicht um einen Ganzschluß handeln, sondern nur um einen Halbschluß auf der V. Aber auch dieser wird noch künstlich verzögert durch zweimalige Trugwendungen, die vor einem Halbschluß ein Novum bilden. Wagner schafft nach Analogie der ehemaligen Abschlüsse: V, VI, V, VI, V, I oder Riemannisch:

D, Sp[1], D, Sp, D, T

etwas ähnliches, quasi potenziertes, vor der Dominante, welches, wenn wir den „Tristanakkord" als Septakkord der zweiten Stufe bezeichnen, in Riemanns Zeichensprache so aussieht:

$\mathfrak{D}$, $\mathfrak{S}$, $\mathfrak{D}$, $\mathfrak{S}$, $\mathfrak{D}$, D

im Notenschema so:



Es soll mit dieser Auffassung keineswegs die Genialität, mit der Wagner den Tristanakkord hier zweimal in die II von Es moll dur[2] umdeutet, ausgeschaltet werden, aber vom großen einzig beglückenden Gesichtspunkt der vereinheitlichenden a moll-Tonalität aus erfühlt, schrumpft die ganze Modulation nach Es zu einem bloßen Schein zusammen vor der Erkenntnis, daß diese Nonenakkorde über B nichts anderes sind als von Wechselnoten gewaltig umrauschte, zur Haupttonart gehörige neapolitanische Sextakkorde.

In der Stelle von Takt 64—85 haben wir also tatsächlich den ganzen durch die kolossale Schlußhalbkadenz noch erweiterten Hauptsatz des Vorspiels in der richtigen Reihenfolge vor uns, nur alles zusammengedrängt und in ein mächtiges Forte umgestaltet, die Harmonien von Posaunen angegeben. Mit der bloßen dynamischen Verstärkung des Holzbläserthemas begnügt sich aber ein Musiker wie Wagner nicht. Er schreibt zu dieser dynamischen Variation auch noch eine Streicherbewegung.

Diese besteht aber bei ihm nicht in einer verzierenden oder füllenden Figuration, sondern in der Entwicklung eines mit mächtigen Läufen eintretenden neuen Motives, des „Todestrotzmotives", welches gleichzeitig eine Variation des im Hauptsatz an dieser Stelle auftretenden Leidensmotivs bedeutet:

— Der Zug der aufsteigenden Sexte ist in den 32stel Lauf, der chromatische Dreitonabstieg in den Terzenabsturz vergrößert. —

Diese imposante „Begleitungsfigur" beginnt — ein uralter, aber auch von Wagner oft geübter Gebrauch — drei Takte vor dem Einsatz des Hauptthemas und zwar ganz harmlos wunderschön mit dem Wiedereintritt des Tonstückes in den Dominantakkord der Haupttonart!

Das ist nun freilich eine Variation, eine „veränderte Reprise" des alten Philipp Emanuel, wie man sie noch nicht gehört hatte und die in ihrer Begleitungsfigur die Hörer so gefangen nimmt, daß sie das Hauptthema darunter oft überhören. — Wer jetzt die beiden Stellen, den Hauptsatz des Anfangs (Takt 1—25) und diesen sogenannten „Höhepunkt" (Takt 64—85) miteinander vergleicht, wird empfinden, daß

[1] Ich bezeichne hier die VI. Stufe, um die Parallelität mit dem folgenden in die Augen springen zu lassen, durch Sp, trotzdem sie beim Trugschluß eigentlich der „Tonikaleittonwechselklang" ist, also korrekt durch $\mathfrak{T}$ zu bezeichnen wäre.

[2] Reines es moll kann es nicht sein, da der Nonenakkord groß wird.

hier wie dort tatsächlich das gleiche Liebesverlangen geschildert wird, in der Reprise nur alles ins Riesenhafte gesteigert. Die leisen Dissonanzen, die dem Hauptthema etwas schillernd zitterndes gaben, ballen sich in der Reprise zu einer kompakten Harmonie zusammen, die sich, zwar von der gleichen Tonart ausgehend, aber in anderer Richtung fortschreitend, zu einem undurchdringlichen Wall verdichten, durch den es keinen anderen Ausweg gibt als den Zusammenbruch.

Haben wir nun also in Takt 64—85 die Reprise des Hauptsatzes erkannt, so springt es in die Augen, daß alles zwischen ihm und jenem Schlußpunkt (des Taktes 25) liegende ein in der Dominante Edur stehender Mittelsatz ist. Unschwer erkennt man auch diesen als dreiteilig: denn der Absatz Takt 26—37 erfährt in Takt 46—64 eine fast wörtliche Wiederholung. Zwischen diesen beiden, sich durchaus entsprechenden Absätzen, also im Mittelpunkt des Mittelsatzes stehen acht durchführungsartige Takte (38—45) mit einer Ganzschluß-Wendung in die Tonart der Mediante (cis moll), die durch den bekannten Trugschluß, wieder den Adur Dreiklang erscheinen läßt. (Diesmal ist er natürlich unzweifelhaft subdominantisch von Edur zu empfinden.)

Die innere Form dieser drei Teile des Mittelsatzes ist folgende: I. Teil: zwei kleine Strophenpaare von je zwei Takten. Das erste Strophenpaar wird gebildet durch eine Umdrehung des Blickmotivs: zuerst der Septimenfall, dann der Sehnsuchtsmotivanstieg — von Wolzogen nicht benannt; das zweite Strophenpaar durch das jedesmal vom Sühnetrankbaß eingeleitete „Liebesentbehrungsmotiv". Diesen Strophenpaaren folgt der Vordersatz des Blickthemas aus dem Hauptsatz, variiert durch chromatische Gegenstimmen. II. Teil: Kleinbar aus einer neuen Variante des Blickmotivs, bei Wolzogen nur durch Ziffer 7 bezeichnet. Der Abstieg der letzten zwei Töne ist in einen Aufstieg verwandelt. Jeder Stollen besteht aus dieser Variante mit ihrem Echo (je zwei Takte), der viertaktige Abgesang aus dem Blickmotiv mit Echo und einer Variante des auch hier wieder schlußbildenden Verhängnismotivs. III. Teil ist, wie gesagt, dem ersten Teil fast genau gleich; nur die Instrumentation ist variiert (es werden gleichsam Vierfußregister gezogen), ferner spinnt sich das zweite Strophenpaar anders fort, so daß das Blickmotiv eine Terz höher beginnt und erst nach dieser eingeschobenen Wiederholung in der ursprünglichen Tonart erscheint. Endlich wird der Schluß durch Verlängerung um einen Takt dominantisch gestaltet, während der I. Teil des MS. in Takt 37 subdominantisch schloß.

Ist somit der Mittelsatz als in deutlicher Bogenform stehend (m—n—m) erkannt worden, so haben wir noch die letzten Takte des Vorspiels zu betrachten: nach dem großen Halbschluß des Höhepunktes nämlich fügen sich noch kodaartig nachhallende Bruchstücke aus allen Teilen des Vorspiels an, die, wie todeswund, vereinzelt, nochmals aufzucken, ohne sich zu einer einheitlichen Kundgebung zu vereinigen. In Takt 93—95 führen sie zu einer Ganzschlußkadenz, die die Elemente der Schlußbildungen des mittelsten Teiles (Takt 43—44) in den ersten sechs Achteln seines Anstiegs, des Seitenthemas (Takt 25) in dem chromatischen Sechzehntelgang und des Hauptthemas (T. 18) im Vorhalt und in der Baßführung in sich vereinigt. Mit der Vorhaltsauflösung h—a in den Bratschen ist das Vorspiel eigentlich zu Ende.

Aber auch hier wird das Ohr durch Hinzufügung der Unterterz um den erwarteten a moll-Akkord betrogen. Es schließt sich noch ein Übergang in die Tonart c moll

an, welche Tonart mit dem Todesmotiv den I. Akt schauerlich beherrscht. Dieser Übergang ist der Grund, weshalb Wagner das besprochene Tonstück nicht „Vorspiel" genannt hat — diese Bezeichnung hätte einen Abschluß erfordert! — sondern es als eine „Einleitung" in den ersten Aufzug empfunden hat. Bei Besprechung des ersten Aktschlusses werden wir außerdem sehen, daß die letzte Periode des Aktes dem Vorspiel entspricht, so daß also die beiden Tonstücke den ganzen Akt bogenförmig umschließen. Auch aus diesem Grunde kann also das Vorspiel wirklich nur als eine Einleitung zum ersten Aufzug und nicht als ein Vorspiel zum ganzen Werke bezeichnet werden.

Zur größeren Klarheit stelle ich nun noch das ganze Schema dieser Einleitungsmusik nach ihrem formalen Aufbau zusammen.

				a moll[1]		
Sehnsuchtsth. (m. Leidensm. verb.) Schl.: Vrhgn. [Hth.]	a	18 t.	Kad.	T	⎫	
Blickthema, Vorder- und Nachsatz [Seitenthema]	C—A	7 t.	„	T+	⎭	HS 25 t.
Zwei Motivpaare, Blickthema = Vordersatz	E—d	11½ t.	„	S	⎫	
Blickmotivvariante. Schl.: Verhängnismot.	F—cis	8 t.	„	+♯	⎬	MS 38 t.
Zwei Motivpaare, Blickth. = Vordersatz zweimal	E—AV	18½ t.	„	D	⎭	
Sehnsuchtsthema (d. Todtrotz var.) Vrhgn. ⎫ ineinander-	A—a	11½ t.	„	T	⎫	
Blickthema, Vorder- nnd Nachsatz verkettet ⎭ geschoben	C—(es	7 t.	„		⎬	HS 22 t.
Trughalbschlüsse, großer Halbschluß	Es)—a	4 t.	„	TV	⎭	
Coda	a	10 t.	„	T		10 t.
Übergang nach cmoll	c	17 t.	„	TV	von c	17 t.
						112 t.

Man erkennt also die Form, welche ich in meiner Nibelungenarbeit „vollkommene Bogenform" genannt habe (m—n—o—n—m) mit Koda.

Wem fällt nicht bei Betrachtung der fabelhaften Kürze und Prägnanz der Sätze das Goethewort ein: in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister! Keine Spur von „maßlosem Schwelgen in Dissonanzen und Leidenschaft". Nur höchste Konzentration!

Halten wir an dem achttaktigen Mittelpunkt des schönen Echosätzchens der Takte 38—45 fest, so stehen vor ihm (25+12) insgesamt 37 Takte, zwei Fermaten und ein langes ritenuto, nach ihm (18+22) insgesamt 40 Takte — die beiden Hälften sind also absolut gleich! Erst durch diese fabelhafte Symmetrie, welche sich der gänzlich anders geleiteten Dynamik entgegenstellt und so einen dramatischen Konflikt schon ins rein musikalische Geschehen trägt, ist der ungeheure Eindruck dieses Kunstwerks zu erklären. „Steigerung" allein machts nicht!

Ich kann diese Betrachtungen nicht schließen, ohne einige Stellen aus der Wagnerliteratur anzuführen, welche die Bauart des Vorspiels berühren[2].

---

[1] Die a moll-Tonalität dieses Tonstücks ist so eindeutig wie nur irgend etwas, was aus den beigeschriebenen Kadenzen klar werden dürfte. Der Ausspruch Adlers (Wagner-Vorlesungen S. 274.) „Die tonale Formel des Vorspiels ist nicht auf eine Tonika zu beziehen, sondern hält sich ... zwischen a moll und C dur-c moll" ist nur dadurch zu erklären, daß Adler offenbar den Übergang nach c moll am Schluß des Vorspiels (die letzten 17 Takte) nicht scharf genug von dem eigentlichen Kern getrennt hat. Was innerhalb dieses Verlaufes an C dur oder C dur moll (c moll sehe ich nirgends!) erklingt, ist deutliche Tp.

[2] Reicher als die Äußerungen über die Architektonik des Vorspiels sind die über seine Harmonik. Man sieht an diesen, welchen Wandlungen die Theorie der Akkorde im Laufe der Zeit ausgesetzt

Guido Adler (Wagner-Vorlesungen Leipzig 1904, S. 274) „Das Vorspiel der Oper ist, so wie jenes zu Lohengrin, dynamisch gebaut: ein Crescendo und Decrescendo bezeichnet die Konturen der Verhältnisse. Neben dem Hauptmotiv, dem Merkzeichen und Grundmotiv der ganzen Oper sind Zwischenmotive verwoben, die sich dem Hauptgedanken anschließen."

Eugen Schmitz, (Richard Wagner Leipzig 1909, S. 132) . . . „das Vorspiel, welches wie das zu Lohengrin, als gewaltig anschwellendes, dann wieder zurücksinkendes Crescendo gehalten ist".

---

ist. So haben die Erklärungsversuche z. B. des ersten Tristanakkordes eine Entwicklungsgeschichte, deren Hauptetappen folgende sind: Jadassohn (Melodik und Harmonik bei R. Wagner, s. a. 1899) erklärt noch jeden Akkord des Anfangs — ohne Fundamentstheorie — in einer andern Tonart leitereigen, stellt also den ersten auf die 7. Stufe von Fis (!). [Nach J. durchlaufen die ersten 12 Takte 14 Tonarten: a, d, fis, a, H, a, fis, c, h, c, c, f, es, e!]. Cyrill Kistler (Harmonielehre, S. 33) faßt den Akkord „als eine verminderte Septharmonie mit weichem Dreiklang auf der 7. Stufe von a" auf. Carl Mayrberger (Die Harmonik R. W.s, B. Bl. 1881, S. 169) bezeichnet den Akkord nach Sechter als „Zwitterakkord" zwischen a und e und erklärt durch Einführung des Begriffs der „melodischen Chromatik" den Vorhaltscharakter des gis zum erstenmal. Dies war der größte Fortschritt in der Erkenntnis des Akkords. Ähnliche Wege geht C. Hynais (Neue musikal. Presse, Wien 1901, Nr. 4—7). 1901 erschien in den B. Bl. (S. 160ff.) eine „Harmonische Analyse des Tristan-Vorspiels" von Max Arend, die auf dem Boden Riemanns steht, den Akkord also richtig als Subdominante mit sixte ajoutée (h) und verschärftem d (das sich nach e sehnt) hinstellt. „Was haben wir also", fährt er fort, „in diesen 4 Takten gehabt: Die Kadenz T S D. Das ist der Kern dieser wunderbaren Takte! Simplex sigillum veri." G. Capellen ist von allen Erklärungsversuchen unbefriedigt und veröffentlicht 1902 ganz neue harmonische Theorien sowohl in den B. Bl. als in eigenen Büchern. Nun setzt eine Entwicklung ein, die den Akkord immer fester auf das Fundament H stützt, so daß schließlich mehr der Charakter der Wechseldominante, als der der Subdominante herauskommt. Jetzt heißt der Akkord H^7 und wird als Dominant der Dominante E betrachtet. So bei Joh. Schreyer (Harmonielehre, Dresden 1905), Emil Ergo (Über W.s Melodik u. Harmonik, B. Bl., Jg. 1907—12; auch in Buchform erschienen) und Ernst Kurth, der S. 44 seines tiefgründigen Buches „Romantische Harmonik und ihre Krise in R. Wagners Tristan" (Bern-Leipzig 1920) direkt sagt: „Die Quinte fis des Akkordes . . . erfährt eine Schärfung der (gegen das nachfolgende e gerichteten) Spannung, indem sie gleich in der erniedrigten Form f im Akkord erscheint". Dies ist einer der wenigen Punkte, in denen ich Kurth nicht zu folgen vermag. Man spiele das Sehnsuchtsmotiv nacheinander mit folgendermaßen veränderter Anfangsharmonie:

Zuerst: gis . . . dann: gis . . . so wird man sofort hören, daß die erste Fassung (die auch öfter vor-

d	dis
h	h
f	fis

kommt — z. B. Vorsp., Takt 67 oder 1. Akt, T. 242) dem wirklichen Klang viel näher steht, als die zweite. Daraus folgt, daß das f der wesentlichere Ton ist als das dis, weiter, daß nicht das fis nach f, sondern das d nach dis alteriert ist, endlich, daß der Klang Subdom. mit sixte ajoutée unserem Akkord viel näher verwandt ist, als der Dominantseptakkord von Edur.

Ich bleibe deshalb dabei, den ersten Akkord als einen subdominantischen „übermäßigen Terzquartsextakkord" zu betrachten, und habe diesen daher auch im Schema auf die einfachste Form des übermäßigen Sextakkordes gebracht, wobei zur größten Klarheit nur die „charakteristische Dissonanz" (h) ausgelassen wurde, wie dies auch beim folgenden Akkord mit der gleichbedeutenden Dissonanz (d) geschah. Da jedoch die Verwandtschaft von Sub- und Wechseldominante allseitig anerkannt ist, ist ja der Unterschied nicht so groß.

Schwieriger noch als hier läßt sich aber bei den Akkorden des 11. nnd 12. Taktes eine Übereinstimmung der Meinungen herstellen, von denen Arend (a. a. O.) sagt: „Diese Harmonie ist äußerst schwer verständlich". Mayrberger und Schreyer erklären den Akkord des T. 11 für amoll, Arend für den „Cdur-Dreiklang: f nnd d_dis seien Vorhalte zu e, gis ein nach a strebendes g", Capellen für einen Akkord 9, dessen Fundament E fehle, Kurth endlich für eine vierfache Nebentoneinstellung vor

$$\frac{6}{E}$$

H^7: C zu H, d (cisis) zu dis, f (eis) zu fis, gis zu a. Ich folge hierin Kurth, weil diese Lösung ein Analogen in der Götterdämmerung hat, wo dieselbe Akkordfolge (mit C in der Oberstimme) jedoch mit sofortigem Miterklingen des Fundamenttons H die höchste Schärfung des Frohnmotivs darstellt.

Einen sehr großen Aufsatz über den Gegenstand besitzen wir von Siegfried Anheisser: „Das Vorspiel zu Tristan und Isolde und seine Motivik" in dieser Zeitschrift 3. Jg. Februar-Heft. Mit subtilster Genauigkeit ist darin viel Wissenswertes über die Motivik aufgedeckt, da der Verfasser mit gutem Empfinden die Wirksamkeit der einzelnen Motive auf Grund der von ihm verteidigten „Affektenlehre" feststellt. Auf die Frage, inwieweit das Wiederauffrischen dieser Theorie berechtigt ist, kann ich mich nicht einlassen. Mit ihr stimmt allerdings überein, daß das ganze Vorspiel von einer Stimmung beherrscht wird. Die Arbeit Anheissers ist jedenfalls verdienstlich, weil darin nachgewiesen wird, daß die Leitmotive Wagners die nach Anheisser teils der objektivierenden (Fortsetzung des alten „Erinnerungsmotivs") teils der subjektivierenden Musik (durch ihren Affektgehalt an sich erklärlich) angehören, besonders in Tristan einen bedeutenden Schritt zur zweiten Gattung hin machen und sich damit dem Urgrund des musikalischen Empfindens immer mehr nähern.

Wie Anheisser den Zusammenhang der verschiedenen Motive des Vorspiels klarlegt und die Kraft der Intervalle versteht, ist vorzüglich. Dennoch scheinen mir einige Tonstrebungen von ihm nicht so gut empfunden zu sein wie von Kurth, der entschieden das richtigere Fühlen beweist, wenn er z. B. im langen einsamen Celloton des zweiten Taktes f[1] das Vorhaltartige durchhört. Anheissers Darlegung, daß dieser Takt eigentlich zu dmoll[1] und der folgende zu dismoll gehöre, spricht so wenig für harmonisches Feingefühl, wie seine Einteilung des ganzen Vorspiels für formales Verständnis. Er teilt das ganze Tonstück ein in

eine Einleitung Takt 1—16
einen Hauptteil Takt 17—84
und einen Schluß Takt 84—112.

Der Hauptteil gliedert sich nach ihm wieder in drei Teile, von denen der erste $26\frac{1}{2}$ Takte mißt und wieder in vier Abschnitte zerfällt (die nach Takt $24_{,3}$ ‖ 32 | $37_{,3}$ ‖ und $43_{,3}$ aufhören sollen), der zweite 31 Takte zählt und in zwei Abschnitte zerfällt (mit den Endpunkten $64_{,3}$ und $74_{,3}$), der dritte $10\frac{1}{2}$ Takte zählt. Was sind das für Proportionen! Und wie kann man Zäsuren nach Takt 16 [während Takt 15 und 16 deutlich auf 17 vorbereiten], nach Takt $24_{,3}$ [mitten in der Phrase], nach Takt 32 [ebenfalls mitten im Motiv], nach Takt $74_{,3}$ [mitten im Verhängnismotiv] annehmen und die offenkundigen Zäsuren nach Takt 25, 45, $95_{,4}$ überhören? Wohl gibt er zu, daß das Verhängismotiv (sein „Motiv 4"), das er „Verbindungspfeiler" nennt und das mehrere seiner Abschnitte eröffnet, auch als Schluß des vorhergehenden Abschnitts aufgefaßt werden könne, womit er an diesen Stellen mit meiner Auffassung übereinstimmen würde — aber, da er sich für die andere Gruppierung entscheidet, muß ihn doch das Formgefühl verlassen haben.

Seine Einteilung ist unrichtig, weil sein Einteilungsgrund — Diatonik oder Chromatik — logisch nicht geeignet ist, eine Form zu bilden. Formbildende Kräfte sind Harmonie, Melodie und Rhythmus. Da aber bei ihm dieselbe Melodie (Blickmotiv) manchmal unter die Abschnitte der Diatonik [I_1 ‖ I_2)b)] manchmal unter die der Chromatik [II_1 III] fällt, so kann sich keine Klarheit ergeben. Die Grundwahrheit, daß die Architektonik eines Tonstückes nichts ist als großer Rhythmus, hat in der Arbeit Anheissers leider keinen Widerhall gefunden, so daß nach seiner Betrachtung von schönen Formen im Vorspiel nichts zu bemerken ist.

Aber

„Ich sag euch Herrn, das Lied ist schön"

möchte ich mit Hans Sachs ausrufen und wenn ich fortfahre

[1] Noch schlimmer ist allerdings die Äußerung G. Capellens (Harmonik u. Melodik bei R. W. B. Bl. 1902, S. 11), der hier Fdur hört und das e als dissonant erklärt!

„ich muß bestehen
drum laßt mich meinen Zeugen ausersehen!"

tritt wohl Wagner selbst in den Kreis.

Denn der Meister kann mir mit seiner poetischen Erklärung, die er dem Geburtstagsbrief an Mathilde Wesendonk 1859 beigelegt hat[1], ein Beweisstück liefern. Wenngleich Wagners „programmatische Erläuterungen" sich meist nur auf den Sinn konzentrieren und mit Ängstlichkeit alle fachmusikalischen Andeutungen vermeiden, kann man aus dieser doch etliche für den rein musikalischen Fortgang wichtige Schlüsse ziehen.

Da steht zu lesen: „Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte ... nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte ... So ließ er denn nur einmal, aber im langgegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis der zartesten Hingezogenheit an, durch langes Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrlichen Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne ... Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten" ...

Wenn man zwischen der Zeilen zu lesen versteht, so wird man es als bedeutsam empfinden, daß Wagner keineswegs bloß das Anschwellen des unersättlichen Verlangens angeführt, sondern daß er auf die Worte „im langgegliederten Zuge" Wert legt. Was heißt das anders als: in schön proportionierten Formen?

Den Anfang des Vorspiels charakterisiert er als das „schüchternste Bekenntnis der zartesten Hingezogenheit" und die Fortissimo-Stelle als „gewaltsamste Mühe den Durchbruch zu finden" und verbindet diese beiden Teile durch die Worte „von—bis". Es ist also klar, daß er sofort ohne jeden einleitenden Gedanken auf sein Ziel losgeht, das unersättliche Verlangen zu schildern, erst in knospenhafter Zartheit, zuletzt im mächtigsten Andrang. Wir haben also vom ersten Takt an den Hauptsatz vor uns, dessen Reprise eine grandiose Variation des gleichen Inhalts ist. Mit den Worten „durch Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen bis" ist deutlich ein Mittelsatz bezeichnet. Der unermeßliche Inhalt ist also wirklich in einem „langgegliederten Zuge" gemeistert. Jetzt donnert in der Erklärung das Wort „Umsonst"! herein. „Ohnmächtig sinkt das Herz zurück." Der von mir Coda genannte Teil mit seinen todeswund seufzenden Bruchstücken ist also auch hier als etwas abgesondertes hingestellt. Von irgend einer psychologischen Beziehung dieses Abschnittes zum Anfang des Tonstückes findet sich in Wagners Gedanken keine Spur. Meine Ausführungen werden also Stück für Stück durch Wagner bestätigt.

Bleibt nur noch die vielleicht angreifbare Behauptung, daß das Vorspiel „eigentlich im Takte 95 sein Ende erreicht habe", und daß das Weitere ein modulatorischer Übergang in den ersten Akt sei. Aber auch dafür bringe ich aus des Meisters eigener künstlerischer Werkstatt einen Beweis. Als Wagner nämlich daran ging, einen Konzertschluß zu seinem Vorspiel zu komponieren, so wäre es das natürlichste gewesen, diesen einfach dem ganzen Vorspiel anzuhängen. Es ist jedoch psychologisch unmöglich,

[1] In den Briefen an Mathilde Wesendonk, Berlin 1904, im Faksimile wiedergegeben.

daß ein guter Komponist bei Anfügung eines Schlusses an ein eigenes Werk etwas seinem Empfinden nach nicht dazu Gehöriges stehen läßt, ebenso unmöglich aber auch, daß er etwas organisch dazu Gehöriges abschneidet. Wenn also Wagner hierbei mehrere Schlußtakte unterdrückte, so ist der psychologische Beweis erbracht, daß er diese nicht mehr zum Vorspiel rechnete, sondern als Übergang in den ersten Akt betrachtete. Nun hat er mit dieser Schlußergänzung genau in dem Takt angesetzt, den ich als letzte Dominant-Harmonie der Schlußkadenz bezeichnet habe (Takt $94_{/4}$), dann diese Harmonie noch einen Takt länger ausgedehnt und statt des Fdur-Trugschlusses eine auskomponierte Adur Tonika (S als Vorhalt zur T) angefügt. Was dem Melodiker im Folgenden als beruhigende Ausbreitung des Seligkeitsmotives und als der einen Ton herabgesetzte Schluß des dritten Aktes erscheint, ist für den Harmoniker nichts als eine riesig ausgedehnte Schlußwirkung in Adur. [Zuerst zweimal je $3^1/_2$ Takte S T (D) D (D) D, dann dreimal Plagalschluß S T (das drittemal S ^{0}S T sehr ausgedehnt) dann dreimal Dominantschluß (über einem Tonika-Orgelpunkt), endlich noch ein ausgezierter, sehr gedehnter Plagalschluß.] Das Ganze ist also eigentlich nur ein überaus langer Adur-Akkord, genau an die Stelle gesetzt, wo ich den Schlußpunkt des Vorspiels angenommen habe: im Bratschen-a des 95. Taktes; ein psychologischer Beweis, daß Wagner dort die Tonika des Stückes empfunden hat.

Wer, meinen Ausführungen folgend, bemerkt hat, welche wunderbare apollinische Gestaltung das Vorspiel unter den Händen des Meisters genommen hat, wird gleichzeitig gefühlt haben, daß das keine gemachte, sondern eine von innen herausgewachsene Form ist. Man kann auf diese Form den Satz anwenden, den Arthur Seidl (Wagneriana I, Berlin u. Leipzig 1901, S. 248) von der formal gestalteten Melodie Wagners geprägt hat: „Sie ist die Melodie der natura naturans (wie wir hier mit Lotzeschem Feinsinn unterscheiden können), welche das innere Leben und Weben der Naturstimmungen belauscht; nicht aber diejenige der natura naturata, die nur die symmetrischen Formen und Rhythmen äußerer Plastik abgeguckt hat und nun getreulich nachbildet".

Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1922

Mitgeteilt von

Wilh. Altmann, Berlin

I. Autographe

Eckert, Karl: Sonate f. Pfte u. Viol. (E) 1837; [bisher ungedruckt].

Lindpaintner: 37 Briefe an H. J. Bärmann.

Lyra, J. W.: Musikal. Nachlaß (Lieder, Chöre).

Nicolai, Otto: 7 Briefe an seinen Vater.

Schaeffer, Julius: op. 8 Grande Sonate p. Pfte. (A) [unveröffentlicht].

Todt, August: Musikalischer Nachlaß, u. a. Das Gedächtnis der Entschlafenen, Große Cantate. P., Klav.-A., St.; Ruth, Oratorium; Drei Symphonien op. 59 (G), 78 (D), u. 82 (g). P. [ungedruckt].

II. Handschriften

Boehner [vgl. Eitner 2, 88]: Dankstück (Danket dem Herrn) f. Chor u. Orch. P. u. St. [nicht im Eitner].

Eberhard, K. O.: Leichen-Arie (Meine Liebsten, gute Nacht) f. 4 gem. St. 1785. [nicht im Eitner].

Engelhardt, Joh. Heinr.: Dank-Cantate (Lobet den Herrn) m. Orch. P. u. St. [nicht im Eitner].

Kirchner [Kantor in Buchloe?]: Cantate Dom. Reminiscere (Es ist ein köstlich Ding) u. Dom. 13 p. Trinit. (Alles, was Ihr wollt, daß Euch die Leute thun) m. Orch. P. u. St. [nicht im Eitner].

Kleeberg [Christian Gottlieb]: Cantate „Der Weihe heilger Hauch erfülle Dich, Ort" m. Orch. P. u. St. [nicht im Eitner].

Naumann, Joh. Gottl.: Cantate auch auf Pfingsten „Geist aller Wesen, die froh" m. Orch. P. u. St. [nicht im Eitner].

Rosetti, Franz Anton: Cantate auf Teutschlands Genius oder Friedensfest (Heil Dir, Germania) m. Orch. P. u. St. [nicht im Eitner].

Ruettinger, Joh. Kaspar: Lob- u. Dank-Cantate (Erfreuender Gedanke! Gott schuf, o Seele, Dich), m. Orch. P. [nicht im Eitner].

Schoenewolf: Oster-Cantate (Der Donner rollt, die Erde bebt) m. Orch. P. u. St. [nicht im Eitner; wohl nicht von Joh. Ludw. Schoenewolf 1813—40].

Schubart, Christ. Friedr. Dan.: Rondo auf Freudenfeste „Danket dem Herrn" f. Chor u. Orch. P. [nicht im Eitner].

Schueler [Ende des 18. Jahrh.]: Frohlockt, der Fromme ist voll Zuversicht u. Preist den Schöpfer f. Chor u. Orch. P. [nicht im Eitner].

Somis, Giov. Batt.: op. 5 Sonate a tre (2 Viol. u. B.) [nicht im Eitner, doch vorh. in Wien, Staatsbibl.]. Moderne Spartierung.

Tischer [Joh. Nik.?]: Dom. p. Nativit. Christi (Er heißet wunderbar) u. Auf die Kirchweyh oder aufs Reformations-Fest (Wer Dank opfert) m. Streich-Orch. u. Org. P. u. St. [nicht im Eitner].

Trier, Johann: Cantate am 2. Pfingst-Tage (Wie überschwenglich ist die Liebe) m. Orch. P. [sonst nicht nachweisbar].

Ungelenk, Heinr. Konr.: Dank-Cantate (Hier ist der Ort) u. Auf einen Trauerfall oder 16. p. Trin. m. Orch. P. [vielleicht sonst noch in Gotha].

Volland [wohl Joh. Wilhelm, nicht Wolfg. Melchior]: Cantate aufs Reformations-Jubiläum (Halleluja, heilig ist unser Gott) mit Parodie auf die Kirchweih m. Orch. P. u. St. [vielleicht sonst noch in Gotha].

——: Dank-Musik „All vereint zu deinem Preise". Desgl.

Wagner [Joh. Konr.]: Cantaten. Der Heiland kommt; Der Herr ist mein getreuer Hirt; Auf das Fest der Himmelfahrt (Dies ist der Tag); Dom. 18 p. Trin. (Gott über alle Dinge); Herr Gott, du König aller Himmel; Auf die Kirchenvisitation (Ich will singen von der Gnade des Herrn); Auf das Fest der Kirchweih (Meine Seele verlanget nach deinem Heil) m. Orch. [sonst nicht nachweisbar].

III. Ältere Musikdrucke

Alday: 3 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Violonc. Pleyel, Paris [bisher nicht nachweisbar].

Feyer, C.: op. 2 Concerto p. Viol. André, Offenbach [bisher nur in Wolfenbüttel].

Gi[!]rowetz, A.: 3 grands Duos dialogues et concertants p. 2 Viol. Liv. 1. Viguerie, Paris [bisher nur Livr. 2 nachweisbar und nur in Berlin].

Grill [Franz]: op. 5 3 Quatuors p. 2 Viol. etc. André, Offenbach [bisher nur durch Bibl. Wagener, jetzt in Brüssel? bekannt].

Nisle, Giov.: op. 18 2 Duetti p. 2 Viol. Chem. Druckerei, Wien [nicht im Eitner].

Pleyel, Ignaz: op. 27 Serenata a Viol. I concertante, Viol. II, Vla, Vc., concert., Basso e Corni ad lib. Hummel, Berlin [nicht im Eitner].

Schlett, Jos.: 2 Sonates p. l'Harmonica. Breitkopf & Härtel, Leipzig [bish. nur i. Königsberg].

Sozzi, F.: op. 6 3 Duos p. 2 Viol. Gombart, Augsburg [nicht im Eitner].

Voigt, J. G. H.: op. 11 Concerto p. l'Alto. André, Offenbach [bisher nur in Leipzig].

Wanhal, Giov.: op. 33 6 Quartetti p. 2 Viol. etc. Artaria, Wien [bisher nur Ges. der Musikfreunde Wien].

Weiß, Franz: op. 8 2 Quatuors p. 2 Viol. etc. Steiner, Wien [nicht im Eitner].

Wranitzky, Paul: op. 29 3 Quintetti p. 2 Viol., 2 Violes et Vc. André, Offenbach [nicht im Eitner].

Wutky, C.: op. 2 3 Duos p. Violonc. et Alto Viola. Schmitt, Amsterdam [nicht im Eitner].

IV. Neuere Musikalien

Die Erscheinungen des Deutschen Musikverlags sind so gut wie vollständig der Deutschen Musiksammlung gespendet worden. Von ausländischen Verlagen seien Chester–London, Ricordi–Mailand und Senart–Paris besonders erwähnt.

Partituren:

Atterberg, Kurt: op. 14 Sinfonia piccola; op. 19 Suite Nr. 3 f. Viol., Viola u. Streichorchester, Nr. 4 Turandot — Suite nach alten chinesischen Melodien.

Braunfels, Walter: op. 32 Te Deum.

Gomnaes, Fredrick Wilhelm: Symfoni (a).

Kaminski, Heinr.: Der 69. Psalm.

Pfitzner, Hans: op. 31 Konzert f. Klavier.

Schmidt, Franz: Fredegundis. Oper.

Tiessen, Heinz: op. 17 Symphonie „Stirb und werde".

Tschaikowsky, Peter: op. 24 Eugen Onegin (Oper).

Wetzler, H. H.: op. 10 Symphonische Phantasie.

Bücherschau

Abert, Hermann. W. A. Mozart. Neubearb. u. erw. Ausg. von Otto Jahns Mozart. Teil 1. 6. Aufl. gr. 8°, XXVIII u. 1035 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 15.

Archiv für Musikwissenschaft. 5. Jahrg., 2. Heft. April 1923.

[Inhalt: Hans Mersmann, Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung. — Robert Lachmann, Die Musik in den tunisischen Städten. — Erich Schumann, Die Förderung der Musikwissenschaft durch die akustisch-psychologische Forschung Carl Stumpfs.]

Bärnwick, Franz. Die große Orgel im Münster zu Weingarten (Württemberg), erbaut von Josef Gabler. kl. 8°, 103 S. Weingarten [1923], K. Baier. Gz. 1.

Beck, Adolf. Die proportionale Konstruktion der Geige. gr. 8°, 19 S. u. 1 Tafel. Leipzig 1923, Carl Merseburger. 4000 *M.*

Beethoven. Fidelio. Vollst. [Text-]Buch, neu hrsg. u. eingel. v. Georg Rich. Kruse. Neue, veränd. Ausg. (Opernbücher Bd. 3.) kl. 8°, 56 S. Leipzig [1923], Phil. Reclam jun. Gz. —.30.

[**Behrend**, W., u. Godtfred **Skjerne**:] Aarbog for Musik 1922. Udgivet af Dansk Musikselskab. 8°, 164 S. Kopenhagen 1923, Gyldendal.

Bernardi, G. G. La musica nella Reale Accademia Virgiliana di Mantova. 8°. Mantua 1923, Casa Editr. G. Mondovì.

[Mit einem Katalog der im Archiv der Akademie noch vorhandenen Musikalien, 426 Nummern, unter denen sich 2 Arien, 4 Concerti und 7 Sinfonien von Joh. Christian Bach, Werke von Galuppi u. a. befinden.]

Bilancioni, Guglielmo. Sull' ali del Canto. L'arte vocale di Caruso. Genua 1923.

Bilancioni, Guglielmo. Sulla funzione dell' Epiglottide nel Canto. Genua 1923.

Bonaventura, Arnaldo. Manuale di Storia della musica. 7ma edizione riveduta e aggiornata. 8°, VI u. 245 S. Livorno 1923, R. Giusti.

Bonaventura, Arnaldo. Verdi. (Les maîtres de la musique). 8°. Paris 1923, Felix Alcan. 7.50 Fr.

Brancour, René. Massenet. (Les Maîtres de la Musique. Publiés sous la direction de Jean Chantavoine.) 8°, 188 S. Paris 1923, Félix Alcan. 7.50 Fr.

Brand, Dietrich. Walter Braunfels, Te Deum. Thematische Einführung. 8°, 10 S., 1 Tafel. Wien 1923, Universal-Edition. Gz. 1.50.

Brandes, Johann Christian. Meine Lebensgeschichte. Hrsg. v. Willibald Franke. 8°, XV, 505 S. München 1923, Georg Müller. Gz. 7.

Diemand, A. Josef Haydn und der Wallersteiner Hof. S.-A. aus der Zeitschrift des Hist. Vereins für Schwaben und Neuburg. 43. Bd. 8°, 40 S. Augsburg 1921, J. P. Himmer.

Edlmann, Leopold. Die Wahrheit über die Zither. Aufklärende Schrift für Zitherfreunde. 4°, 48 S. Wien, Selbstverlag (IV, Weyringergasse 31); Leipzig 1923, Otto Klemm. 9000 Kr.

Ellingford, Herbert Frederick. The art of transcribing for the organ. 4°. New York 1923, Gray Co. 5 $.

Fleischer, Oskar. Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang. 156 S. Text, 115 S. Gesänge in Neumen und (moderner) Notenschrift, eine Entzifferungstabelle u. X S. Register u. Inhaltsverzeichnis. Frankfurt am Main, 1923, Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. 10 000 *M.*

Seit 1904, dem Erscheinen des III. Teiles seiner Neumenstudien, hatte Fleischer zu den Neumen in der Öffentlichkeit nicht mehr das Wort ergriffen; der vorliegende Band, dessen sorgsame Herstellung und prächtiges Äußere der Druckerei wie der Verlagshandlung viel Ehre macht, bringt daher den Freunden der alten Musik eine nicht unwillkommene Überraschung. Äußerlich tritt er nicht als Fortsetzung der Neumenstudien auf, da das Format des Buches und auch der Verleger gewechselt haben; der innere Zusammenhang besteht aber, zumal zu dem Inhalte der Teile I. und II.

Wie es scheint, hat die Aufnahme seiner Studien den Verfasser nicht befriedigt; gleich

auf der zweiten Textseite (S. 8) spricht er von „harten Widerständen sachlicher und persönlicher Art, von Kränkung und Zurücksetzung, auch von Mückenstichen einer durch Luftdruck von oben geschaarten Phalanx von Kollegen". Es ist mir unbekannt, was Fleischer damit meint; ich weiß mich jedenfalls von Ungunst ihm gegenüber frei, obschon er mich (S. 41) einen katholischen Geistlichen nennt, ein Vorzug, den mir sonst nur außerhalb der Wissenschaft stehende, nichtdeutsche Musiker andichten. Es will mir aber nicht gefallen, daß Fleischer mir vorwirft (S. 42), ich betrachte die ganze Neumenfrage nur vom Gesichtspunkt der Verwendung der Neumen in der Liturgie. Ebenso muß ich mich dagegen verwahren, daß ich an seiner griechischen Neumenentzifferung (Neumenstudien, Teil III) gleichgültig vorübergehe. Hätte Fleischer von meiner „Neumenkunde" nicht nur die erste Auflage (1905), sondern die umgearbeitete, umfangreichere und in wichtigen Dingen fast ein neues Buch darstellende zweite, 1912 veröffentlichte benutzt, in der ich ausführlich die griechischen Neumen behandle und auch seine Verdienste um ihre Entzifferung hervorhebe (S. 19), so hätte er etwas so Unrichtiges wohl nicht geschrieben. Ich meine, ein 1923 erscheinendes Buch sollte ein elf Jahre vorher über denselben Gegenstand veröffentlichtes nicht übersehen. Auch die Abhandlung „Ein bedeutsamer Fund zur Neumengeschichte" im Archiv I 516 ff ist Fleischer entgangen; unbekannt blieb ihm sogar der Oxyrrhynchos-Fund, für die älteste christliche Musik ein Dokument allerersten Ranges, über das Abert in dieser Zeitschrift IV, 524 ff. berichtete, und das in mehreren von Fleischer aufgeworfenen Fragen sein gewichtiges Zeugnis in die Wagschale zu legen hat. Dagegen ist der 1913 erschienene 1. Bd. von Wolfs Handbuch der Notationskunde zitiert (S. 149).

Ein starker Optimismus und ein sicher auftretendes Selbstvertrauen durchziehen den ganzen Band. Fleischer ist fest überzeugt, den lange und vor ihm vergebens gesuchten Schlüssel der Neumen endlich gefunden und damit zum erstenmal die frühmittelalterliche und altchristliche Musik uns näher gerückt, ja sie geradezu entdeckt zu haben, während alle bisherige Forschung irrige Wege wandelte und Arbeiten und Untersuchungen ohne stichhaltiges Ergebnis aufeinanderhäufte. Er geht so weit, die Lösung der Neumenfrage als das wichtigste Problem der gesamten Musikforschung der Gegenwart und der nächsten Zukunft hinzustellen; ich glaube allerdings nicht, daß Viele in dieses Urteil einstimmen werden. Fleischer hat auch den Schlüssel zum Verständnis der frühbyzantinischen Neumen gefunden (S. 48), weiß aber nicht, ob er ihn noch wird der Öffentlichkeit übergeben können. „Sollte ein günstiges Schicksal dies doch ermöglichen, dann ist auch die letzte Mauer gefallen, die uns noch von der griechischen Musik trennt, und stolz mag sich dann die Musikgeschichte einreihen als ebenbürtiges Glied in den hehren Kreis der Geschichte der Kultur." Eine Arbeit, die in greifbare Nähe gerückt wird, hat „die Urgeschichte der deutschen Musik" zum Gegenstande (S. 36, 43, 107). Wir erhalten damit Kenntnis von einer Reihe bedeutsamer, zum Teil bahnbrechender Entdeckungen, deren wissenschaftlicher Ertrag gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. So glaubt es Fleischer.

Nach ihm besteht der grundsätzliche Fehler der gesamten bisherigen Neumenforschung darin, daß es ihr nicht gelang, die Neumen ohne Linien *aus sich selbst* zu entziffern, vielmehr die spätern Notierungen auf dem Liniensystem zu Hilfe nahm. Fleischer wendet sich also gegen die „komparative Methode". Die Linienotierungen erklärt er (S. 12 unten) für willkürliche Entzifferungsversuche der bereits seit Mitte des Mittelalters nicht mehr verstandenen Neumationen. Sogar die Handschrift von Montpellier (S. 13) hat in den Neumen und den Buchstaben ganz verschiedene Melodien. Auch die sogenannten Romanusbuchstaben geben keine Hilfe; ihre Erklärungen sind so verworren, daß sie eher wie ein Aprilscherz (S. 14 unten) oder ein Fastnachtsscherz (S. 151) aussehen. Erst Fleischer hat das tausendjährige Neumenrätsel (S. 9 oben) gelöst. Freilich hat er jahrelange mühevolle Umwege und tausende von Irrwegen wandeln müssen (S. 9), aber schließlich ist er der Schwierigkeiten Herr geworden, hat eine große Menge Neumendenkmäler mühe- und restlos (S. 47) übertragen können und damit einer „etwaigen zukünftigen Festlegung des liturgischen Gesanges sicheren Grund und Boden gelegt".

Fleischer untersucht vornehmlich die sanktgallischen und andere Neumen ohne Linien oder intervallgemäße Aufzeichnung, die er für eine „germanische" Erfindung hält (S. 19). So erklärt sich der Titel seines Buches. Nach ihm sind diese Neumen nichts als die Verbindung der griechischen Prosodiezeichen mit germanischen Buchstaben (S. 19, wo auf ein Kap. IV verwiesen ist, das aber nicht existiert, da das Werk

nicht in Kapitel eingeteilt ist; gemeint ist wohl der Abschnitt S. 99 ff., zumal S. 103 ff.). Bei der Entzifferung dieser Neumen geht nun Fleischer folgendermaßen zu Werke (S. 53): Alle Neumen spielen sich im Umfange einer Quarte ab, auch die Psalmodie verläuft in einem Tetrachorde. Als Grundtetrachord wählt er die Folge F G a h, und in dieser lokalisiert er, entsprechend seiner Auffassung der Neumen als cheironomischer Zeichen, die Hauptneumen derart, daß der Stab (Virga) den Ton a bedeutet, der Punkt den Ton g; die Flexa ist gleich a g, der eckige Pes = g a, der runde (Fleischer nennt diesen „Podatus") = a h usw. Aus diesen Urformen wird das ganze, umfangreiche System der „germanischen", zumal sanktgallischen Neumen erklärt, im ganzen mehr als 60 Zeichen, die alle im „Urtetrachord" F G a h untergebracht sind; eine eigene „Entzifferungstabelle" am Ende des Buches stellt sie noch einmal zusammen. Fleischer sieht aber auch vor, daß ein Gesang den Umfang eines Tetrachordes überschreitet; es können also die einzelnen melodischen Werte auch in ein höheres oder tieferes Tetrachord eingereiht werden, je nach der Verknüpfung der Tetrachorde in der Melodie. Auch dafür erhält der Leser die nötigen Anweisungen. Schließlich wird die Neumenrhythmik und -Metrik vorgenommen, und die dabei entwickelten Anschauungen werden bei der Übertragung der Neumierungen verwertet. An zahlreichen Neumendenkmälern wird dann diese Entzifferungsmethode erprobt. Fleischer versichert, seine Methode an Tausenden von Neumenstücken durchgeprüft zu haben (S. 26).

Ich darf sagen, daß ich Fleischers neues Werk mit größtem Interesse und gewisse Teile mehrmals durchgelesen habe; ich zolle auch der Ausdauer, mit der er den schwierigen Stoff, der nur so wenige Forscher reizt, immer wieder zu bemeistern suchte, und der unermüdlichen Konsequenz, mit der sein neues System aus- und zusammengedacht ist, alle Anerkennung. Aber schon der Umstand erregt in mir Bedenken, daß Fleischer lauter Singweisen herausbekommt, die der gesamten lesbaren handschriftlichen Überlieferung und der bis zur Gegenwart kontrollierbaren Praxis widersprechen. Keine einzige der von Fleischer entzifferten Melodien findet sich in irgend einem mittelalterlichen Gesangbuch mit Linien oder intervallmäßiger Schreibung der Neumen. Ist aber die neue Methode, die Neumen zu lesen, in sich begründet? Vermögen die Grundpfeiler, auf denen sie aufgerichtet ist, die Belastung kritischer Prüfung an den Quellen zu ertragen? Trotz aller Genugtuung, die mir der Umstand einflößen könnte, daß Fleischer häufig an den von mir erstmalig veröffentlichten Neumendokumenten exemplifiziert, und so die Leser seines Werkes kaum zurechtkommen können, ohne meine „Neumenkunde" in die Hand zu nehmen, muß ich diese Frage verneinen. Der Satz, daß fast alle Stücke mit demselben Tone beginnen und schließen (S. 23; S. 99 „Hauptgesetz" genannt); der andere, daß die Neumen und vor allem die Psalmodie sich innerhalb eines Tetrachordes bewegen; der daraus gezogene Schluß, daß die Grundneumen in ein solches Tetrachord hineinzuspannen und aus ihm zu erklären seien; Fleischers Bezeichnung des ersten Kirchentones als der weitaus am häufigsten gebrauchten Tonart (S. 26), wie die ausschlaggebende Bedeutung, die er dem Ton D bzw. seiner Ober- und Unterquinte für die Bestimmung der Anfangs- und Schlußtöne der melodischen Stücke zuweist, und endlich die Wahl der Reihe F G a h als Grundtetrachord für seine Übertragungen: alle diese Aufstellungen, die das Gerüst der neuen Entzifferungsmethode ausmachen, schweben in der Luft.

1. Wie sich Anfangs- und Schlußtöne der Neumenstücke zu einander verhalten, darüber, wie über zahlreiche andere Fragen, geben uns die alten Kataloge der Kirchengesänge, die sog. Tonarien, sichern Aufschluß, angefangen von denjenigen des Regino von Prüm (Coussemaker, Scriptores II) und des Hartker, Cod. 390—91 St. Gallen; auch das Breviarium des Regino in der Leipziger Stadtbibliothek ist da zu erwähnen. Diese Kataloge gehören dem neunten und zehnten Jahrhundert an; andere, die des Berno und Frutolf dem elften. Sie alle stammen aus dem Norden und denjenigen Gegenden, deren Neumen zu entziffern Fleischer unternimmt, sind diesen gleichzeitig und gleichwertig, und darum in unserer Frage hochwichtige Quellen. Daß er diese authentischen Zeugen nicht zu Rate zog, war verhängnisvoll; mit ihnen hätte er sichern Boden unter den Füßen gespürt und auf alle geistreichen und scharfsinnigen Kombinationen, Intuitionen u. dergl. verzichten können; dann wäre er freilich auch rasch vom Unwert seiner „Neumenentzifferung" überzeugt worden. Diese Tonarien ordnen die Gesänge nach Tonarten und innerhalb der Tonarten nach Differenzen, d. h. nach ihren Anfangstönen, so daß allein das Vorhandensein dieser Differenzen der Psalmodie, die den Schlußton

des Psalmverses mit den wechselnden Anfangstönen der Antiphonen verbinden sollen, die Fleischersche Hypothese unmöglich macht. Sieht man so einen Tonar des nähern an, so wird man überrascht sein durch die Zahl der Gesänge, die nicht mit der Finalis beginnen. Noch sprechender wird das Ergebnis, wenn man auch die verschiedenen Perioden in Betracht zieht, aus denen sich ein Gesang zusammensetzt. Man kann sogar statistisch feststellen, daß gerade die jüngsten Stücke des Antiphonars der Messe oder Graduale, gemäß der spätmittelalterlichen und nicht ursprünglichen Lehre, die Perioden besonders gern mit der Finalis beenden und oft auch beginnen. Unter den Theoretikern aus dem Norden beschäftigt sich bereits der dem zehnten Jahrhundert angehörige Hucbald in seiner Musica mit den Anfangstönen (Gerbert Scriptores I 120). Für den Protus führt er als Anfangstöne, die durch Beispiele belegt werden, an: a, G, F, sogar E, dann D, C, sogar H und A; der Deuterus hat acht Anfangstöne, usw. So lautet die Praxis der nordischen Lehrer und Schreiber der „germanischen" Neumen. Von Fleischers „Hauptgesetz" ist sie weit entfernt. Dieses fällt vielmehr bei der geringsten Berührung mit den wirklichen Quellen in sich zusammen.

2. Für das Tetrachord als Grundmaß der Psalmodie wird (S. 53) auf die Neumenstudien II 14 verwiesen. Dort ist nur von der Figur zu den hebräischen Buchstaben der Lamentationen des Jeremias die Rede; diese aber gehören gar nicht zur Psalmodie, sondern werden immer als Lektio behandelt und ausgeführt. Lektio und Psalmodie aber sind liturgisch wie musikalisch wesentlich verschiedene Dinge und es geht nicht an, ohne weiteres von der einen auf die andere zu schließen. Wenn also wirklich eine der alten Lektionsweisen sich innerhalb einer Quarte bewegt, so folgt daraus nichts für die andern, die uns nicht überliefert sind, noch viel weniger aber für den Umfang der wirklich melodischen Weisen. Liturgisch sind Lektio und Psalmodie regelmäßig miteinander verbunden, so daß einer Lesung eine Solopsalmodie folgt, und zwar war es so bereits in der Liturgie der ersten christlichen Jahrhunderte und in der Synagoge. Musikalisch versteht es sich aber von selbst, daß die Solopsalmodie des Vorsängers (Kantors) melodisch ein reicheres Gesicht aufweist als die Lesung durch den Vorleser; gerade in der ältesten Zeit waren Lektor und Kantor verschiedene liturgische Persönlichkeiten. Darum war es ein schwerer Irrtum, wie es Fleischer in seinen Neumenstudien tat, eine Singweise der Lectio (Lamentationen) als Normalform für den altchristlichen und frühmittelalterlichen Kirchengesang überhaupt hinzustellen. Freilich hat Fleischer (S. 41 ff.) eine Abneigung gegen solche aus der liturgischen Geschichte geschöpften Erwägungen. Aber es geht einmal nicht an, die Fragen des alten Kirchengesanges aus ihrer natürlichen Umgebung zu lösen und in eine lediglich kombinierte hineinzustellen, wenn man nicht Kartenhäuser aufrichten will. Daß die römisch-gregorianische Psalmodie bereits im neunten Jahrhundert, also in der Zeit der ältesten erhaltenen Neumierungen, den Umfang einer Quarte überschritt, beweisen nicht nur die älteste Melodie des Gloria (Ed. Vatic. Missa XV), das Te Deum und überhaupt die uralte Rezitation des vierten Tones, sondern auch die von Aurelianus Reomensis beschriebenen Psalmformeln für den Introitus. Die aus dem zehnten Jahrhundert stammende Commemoratio brevis, ebenfalls im Norden Europas und im Bereiche der linienlosen („germanischen") Neumen verfaßt, ist darin noch deutlicher. Ihre meisten Formeln (vgl. sie in meiner „Einführung in die greg. Melodien" III S. 89 ff.) nehmen eine Quinte, die des fünften Tones eine Sexte in Anspruch. Dabei verzeichnet die Commemoratio nur die einfacheren Formeln für die Offiziumspsalmodie, nicht wie Aurelian, die umfangreicheren für die Messe. Will man auf dem Boden der durch die ältesten Quellen bezeugten Tatsachen bleiben, so kann die Auffassung, daß die Psalmodie sich zuerst nur innerhalb des Umfanges von vier Tönen bewegte, nicht bestehen. Weit über die lateinische Psalmodie zurück führt uns aber der aus den Papyri von Oxyrrhynchos herausgegebene altchristliche (!) Hymnus: er hat den Umfang einer Septime. Dieser aus dem vierten Jahrhundert stammende Fund weist die Fleischersche Theorie ins Reich der Konstruktion.

3. Nicht anders ist der Satz zu werten, daß die Neumen überhaupt sich innerhalb eines Tetrachordes bewegten. Nach Fleischer wäre das eine Forderung „der alten Theoretiker". Er zitiert nur einen Satz aus einem Traktat des 11.—12. Jahrhunderts, der aber nicht den Sinn hat, den Fleischer ihm unterschiebt. Eine ältere Quelle, der Fleischer noch heute unbekannte Anonymus vaticanus, den ich 1905 veröffentlichte, und der um das Jahr 1000 in Süddeutschland schrieb und die „germanischen" Neumen behandelt, sagt ausdrücklich, daß einige

Neumen bis zu sieben und acht Stufen ab- und aufsteigend sich entwickeln, und die von Aurelian und der Commemoratio brevis angeführten zahlreichen Singweisen liefern dazu die Bestätigung aus der ältesten nordischen Neumenpraxis. Es ist also nicht angängig, die Neumen einfach in Tetrachorde einzuschließen. Überhaupt stammt das Tetrachord aus der altgriechischen Theorie und die lateinische Psalmodie hat sich in anderer Richtung herausgebildet. Die nachweisbar ältesten lateinischen Solopsalmodien, die Traktus, verhalten sich nicht anders als der altchristliche griechische Hymnus; diejenigen des zweiten Tones kennen einen Ambitus, der sogar bis zur None reicht. Auf die Urformen der lateinischen Chorpsalmodie bis zu ihrer Entwicklung zu subtonalen und subsemitonalen Rezitationstönen hat ebenfalls keinerlei Rücksicht auf tetrachordische Dinge eingewirkt. Noch viel weniger ist das der Fall bei den freien lateinischen Choralformen und den Hymnen.

4. Die Wahl des Grundtetrachordes als F G a h erledigt sich damit von selbst; auch sie ist völlig willkürlich. Die Finalis F, die Fleischer zufolge bei den alten Neumierungen sich sehr häufig findet, ist in Wirklichkeit in den alten Tonarien die seltenste und nach Ausweis der inneren Geschichte des römischen Gesanges auch die jüngste. Eine theoretische Fiktion ist auch die behauptete Vorherrschaft der ersten, der D-Tonart. Die statistische Untersuchung des alten Melodienbestandes weist auch diese Annahme ins Reich der Konstruktionen. Sowohl bei den Antiphonen wie bei den Responsorien des Offiziums übersteigt sogar die Zahl der Gesänge der G-Tonart die der D-Tonart um ein Bedeutendes (vgl. meine Einführung III S. 303 und 329). Sehr instruktiv ist gerade in dieser Beziehung auch das Verhalten der Traktus, deren hohes Alter durch die liturgische Geschichte und mehrere musikalische Eigenheiten erwiesen wird.

5. Noch schlimmer ist es mit der weiteren Hypothese bestellt, dem melodischen Vorrang des Tones D bzw. seiner Quinttöne, mit denen fast alle Melodien zu beginnen und zu schließen hätten. Von den „unverwerflichen Gründen" (S. 26) für diese Aufstellung hebt Fleischer als Probe nur die folgenden, offenbar besonders ausschlaggebenden hervor: a) einige Drucke (!) aus dem 16. Jahrhundert beginnen in einer Notkerschen Sequenz alle 23 Glieder, ausgenommen das erste, mit a und schließen, ausgenommen wieder das erste, in a oder D. Gibt es denn für Notkersche Sequenzen keine älteren Quellen als des 16. Jahrhunderts? Und in einer Angelegenheit, welche die Tonzeichen des 9., 10. und 11. Jahrhunderts betrifft? Und dann, darf man aus einer Notkerschen Sequenz Schlüsse auf den Stil der einer wesentlich verschiedenen gesanglichen Ordnung angehörigen Antiphonen und Responsorien der älteren Zeit ziehen? Diese Frage aufrollen, heißt sie verneinen. Von der Sequenz „Natus ante saecula", die Fleischer in einer Wiener Handschrift teilweise (!) in Buchstaben notiert fand, gibt es zahlreiche Fassungen auf Linien bereits des zwölften Jahrhunderts. Was soll aber darauf gefolgert werden, daß einige — durchaus nicht alle — Verse mit D oder a beginnen oder schließen? Und die zahlreichen andern Sequenzen Notkers, die in andern Tonarten stehen und infolgedessen andere Töne für die Versanfänge und -Schlüsse haben, sie gelten nichts? Es ist leicht, Fleischers Argumente durch andere Sequenzen zu widerlegen. Die Notkersche Sequenz Agni paschalis esu, die Schubiger (Sängerschule, S. 15 der Exempla) aus einem Einsiedler-Fragment des 13. Jahrhunderts mitteilt, ist kürzer und hat als Anfangstöne der Verse F, G, E, c. Die Sequenz Haec est sancta solemnitas (S. 17) beginnt die Verse mit F, b, G, c, die Sequenz Iudicem nos inspicientem (S. 18) mit h, d, a, e, G, E usw. Was bleibt da vom Fleischerschen Satze noch übrig? Bei jedem, der zum alten Kirchengesang lebendige Beziehungen besitzt, kann auch diese Behauptung Fleischers von der Bedeutsamkeit der Töne D und seiner Quinten für die Neumenübertragung nur Kopfschütteln wecken.

6. Um die Möglichkeit zu gewinnen, solchen Gesängen gerecht zu werden, die den Umfang eines Tetrachordes überschreiten, stellt Fleischer die „germanischen" Neumen in eine Parallele zu den byzantinischen, die in der Theorie des Trochos (Rades) die Quintentransposition vorsehen (S. 24). Bei den Lateinern erinnert er an die Transposition vermittelst des genus naturale, durum und molle. Diese letzte Theorie ist aber kaum *vorguidonisch* und man darf sie nicht zur Begründung einer Erklärung der Neumen des 9. und 10. Jahrhunderts herbeiziehen. Über den Wert einer Kombination geht auch dieses Argument nicht hinaus.

Soll ich zusammenfassen, so kann ich mit Bedauern nur feststellen, daß das neue Entzifferungssystem trotz des Brusttones der Sicherheit, mit dem es vorgelegt wird, wenig Aussicht hat, die Neumenforschung und die Kenntnis des

alten Kirchengesanges irgendwie zu fördern, nicht zu reden von den anderen Hoffnungen, die sein Verfasser daran knüpft. Fleischers Neumenerklärung beweist wieder, daß es den Neumen „eigentümlich ist, die Wißbegierigen am Narrenseil zu führen" (S. 25).

Nach diesem dicken Knäuel recht willkürlicher Aufstellungen wird der Leser kaum erwarten, daß es um alle Einzelheiten der neuen „Neumengrammatik" besser stehe. In der Tat folgt auch da eine gewagte oder grundlose Behauptung der andern. Es geht einmal nicht an, einer das ganze Kirchenjahr mit vielen Hunderten von Gesängen versehenden Ordnung, an der Sänger von Fach ihr Bestes geleistet haben und die auf mehrhundertjärigen Errungenschaften fußte, primitive, musikalisch unentwickelte Verhältnisse zu unterschieben, Dinge, die vielleicht einmal für die Notierung einfachster Lektionsweisen zutrafen, auf rein melodische Gebilde zu übertragen; es geht dies um so weniger, als man bei den lateinischen Zeichen nachweisen kann, daß die Handschriftenschreiber zur Darstellung von Lesetönen Neumen zu Hilfe nahmen, die dem ausgebildeten melodischen System angehören und nicht umgekehrt aus den Lesezeichen sich bei den Lateinern die Neumen entwickelten (vgl. meine „Neumenkunde" 2 88). Die älteren lateinischen Neumen und die ältesten lateinischen Bücher mit der Lektionsschrift sind gleichzeitig und nicht jene jünger als diese. Die seit langem veröffentlichten Untersuchungen, die aus liturgischen und kirchengeschichtlichen Quellen schon für die ersten christlichen Jahrhunderte ausgewachsene melodische Formen nachwiesen, sind spurlos an Fleischer vorübergegangen. Daß die Virga immer nur die Obersekunde angebe, das Punktum die Untersekunde — bereits die Neumenstudien I 87 vertreten diese Auffassung, während z. B. die II 67 und 68 mitgeteilten Neumen- und Akzentsysteme den Akut als steigende, den Gravis als fallende Terz erklären; — die Spaltung des Pes-Podatus statt in zwei rhythmische in zwei melodisch verschiedene Zeichen, einen hochtonigen Podatus und einen tieftonigen Pes (S. 37 und 56), dann die melodische Erklärung der meisten S. 56—68 besprochenen sanktgallischen Zeichen, deren Bestandteile auf eine der vier Stufen des Tetrachordes lokalisiert werden, alles das sind Deutungen, welche in den Quellen keinen Rückhalt besitzen.

Wie steht es aber mit den Ergebnissen der neuen Entzifferungsmethode? Fleischer legt diese zuerst (S. 23) an dem Communiogesang Oportet te aus St. Gallen 339 (10. Jahrh.) vor. Als Schlußton wählt er, seiner Theorie gemäß, D und als Anfangston C. Schon hier offenbart sich die ganze Willkür des Systems. Auch dieser Gesang steht in den alten Tonarien und zwar solchen aus dem Bereich der „germanischen", linienlosen Neumen, so im Tonar des Regino (Coussem. II 68), des Berno (Gerbert II 90) und des Frutolf (ed. Vivell 80). Überall steht die Communio Oportet unter dem VIII. Modus, schließt also mit G, und der Tonar des Frutolf bezeichnet als Anfangston G. Man sieht, an den Quellen gemessen, vermögen die Fleischerschen Ansätze nicht zu bestehen. Und dann die Fleischersche Singweise! Alle Kommunioantiphonen haben ursprünglich den Zweck, die häufige Wiederholung der Psalmweise durch einen freien, weniger eintönig gestalteten Gesang schmackhaft zu machen. Fleischers Lesart bewegt sich aber innerhalb der drei Töne C D E, läßt sich also an Monotonie nicht übertreffen. Und welche Psalmweise soll dann mit diesem „Gesange" verbunden werden; die des ersten Tones der D-Tonart? Hätte Fleischer in der Einsiedler Handschrift 121 aus dem 10. Jahrhundert, die der St. Galler 339 gleichzeitig ist, (Ausgabe der Paléographie musicale IV p. 420) die zur Com. Oportet verzeichnete Psalmodie angesehen, so würde er diejenige des VIII. Tones gefunden haben, also die durch Berno und Frutolf im 11. Jahrhundert verlangte Tonart ist bereits für das zehnte gesichert; und da Reginos Tonar damit übereinstimmt, kann man sagen, bereits fürs neunte. Ein Forscher, der sich aus liturgiegeschichtlichen Erwägungen mehr macht als Fleischer, würde auch die Wahl gerade der Communio Oportet für sehr unglücklich erachten. Diejenige Communio nämlich, bei welcher die Wahrscheinlichkeit, wenigstens die Möglichkeit sehr hohen Alters vorliegt, hat den Text Gustate et videte, der nachweisbar in allen christlichen Liturgien des Altertums und des frühen Mittelalters die Austeilung des hl. Abendmahls begleitete. Diese hätte Fleischer eher seiner Methode zugrunde legen sollen. Freilich reihen sie sämtliche Quellen, auch die ohne Linien, dem III. Ton zu, der mit E schließt (Coussemaker II 60, Gerbert II 87a und Frutolf l. c. 140). Sie beginnt übrigens mit G, im Widerspruch mit Fleischers Hypothesen.

Eine zweite „entzifferte" Singweise bringt S. 112, Versus Fortunati episcopi, den Hymnus Pange lingua gloriosi, der nicht nur „in der Diözese St. Gallen weiterlebt", sondern in

allen katholischen Kirchen der ganzen Welt gesungen wird. Dieser Hymnus des Fortunatus ist der Karfreitagshymnus, Fleischer verwechselt ihn aber mit dem in den ersten Worten gleichlautenden Fronleichnamshymnus, der seit seiner Dichtung durch Thomas von Aquin mit einer eigenen Singweise ausgeführt wird. Zu diesem Corporis Christi-Hymnus fand nun Fleischer im „Cantuarium Sancti Galli" 1845 im Anhang eine „überlieferte" Singweise, die die Originalmelodie (! gemeint ist: des Fortunatschen Hymnus) „in veränderter Gestalt, aber noch in deutlichem Anklange" wiedergibt. Und dabei ist die Singweise des „Cantuarium", wie jeder Chordirigent einer katholischen Kirche weiß, die Oberstimme einer vierstimmigen Komposition des Münchener Kirchenmusikers Ett († 1847). Soll man so ein Durcheinander für möglich halten? Die Entzifferung aus den Neumen des Cod. St. Gallen 339 ist außerdem genau so phantastisch, wie alle andern. Ohne Überraschungen besonderer Art geht es aber auch da nicht ab. Bekanntlich gehört zum Wesen der lateinischen Hymnen, daß alle Strophen nach derselben Weise gesungen werden. So war es im 4. Jahrhundert zur Zeit des Ambrosius, so ist es noch heute. Vergleicht man nun in den Fleischerschen Übertragungen (S. 1–4) die 10 Strophen der Hymne Pange lingua (die Verse Crux fidelis bilden den nach jeder Strophe zu wiederholenden Kehrvers), so wird man gewahr, daß die Melodie der ersten Strophe Pange lingua nur noch genau in der letzten wiederkehrt, alle dazwischenliegenden Strophen verlaufen vom dritten Tone an eine große Strecke eine Sekunde tiefer, weil der sanktgallische Schreiber aus Versehen zweimal den runden statt den eckigen Podatus geschrieben hat und Fleischer grundlos beide Formen des Podatus melodisch verschieden deutet. Statt nun den offenkundigen Irrtum zu verbessern — Cod. Einsiedeln 121, S. 388 hat an der betreffenden Stelle immer den eckigen Podatus (!) — erscheint bei Fleischer die strophische Melodie mehrmals melodisch variiert, so zwar, daß längere Melodieteile nachher eine Sekunde tiefer vorkommen, als das erstemal! Die ganze Weise des Pange lingua bewegt sich innerhalb der Terz D F, wozu einmal das tiefere C und am Ende fünfmal das höhere G komnt. Solche Zwergmelodien auf so hochlyrische Texte, wie den der Karfreitagshymne, existieren nur in der Fleischerschen Konstruktion; in alter Zeit würde kein Sänger eine solche im Gottesdienste bei so feierlichem Anlasse haben wagen dürfen. Nebenbei bemerkt, sind in Zeile 1 dieser Seite von arbor an die Neumen und Textsilben nicht richtig übereinandergerückt, ebenso in Zeile 2 bei fronde, in Zeile 3 bei clavos (vor welchem Wort natürlich statt dulce zu stehen hat dulces). Eine ähnliche „Entzifferung" steht auf S. 20 u. 21, wo die ganze Praefationsweise immer nur g oder a aufweist.

Die Pfingstkommunio Factus est repente hat bereits in Cod. Einsiedeln 121 S. 424 die Psalmodie des VII. Tones, dem sie auch in den erwähnten nordischen Tonarien zugerechnet wird, schließt also mit G. Bei Fleischer (S. 37 der Übertragungen) schließt sie mit D. Der Introitus Ad te levavi (S. 45) gehört in allen unsern Denkmälern dem VIII. Ton an, bei Fleischer schließt er mit a. Dahinter (S. 46 oben) steht in der Vorlage: o i a e u o u a e. Die letzten sechs Vokale ergänzt er richtig mit saeculorum amen. Die drei ersten aber als omnia; es muß heißen Gloria, denn gemeint ist mit ihnen der Anfang der Doxologie Gloria Patri et Filio usw. Ein starkes Stück ist nun, daß unmittelbar darauf mit Zeile 2 die Neumen zu Vias tuas, die nach derselben Psalminitiumformel gesungen wurden wie Gloria, anders übertragen sind, ebenso die Finalis des Psalmverses tuas edoce me anders als vorher e u o u a e. Hier hätte der simpelste Choralist Bescheid gewußt. Dieselbe Abnormität steht S. 51 am Ende der Communio Dominus dabit, wo o i a wieder als omnia ergänzt ist.

Der Alleluiagesang Laetatus sum steht zweimal: S. 53 (der Übertragungen) letzte Zeile und S. 83 oben: Fleischer hat nicht beobachtet, daß er dieselbe Weise vor sich habe und überträgt ganz verschieden, nicht nur rhythmisch, sondern melodisch. In dieselbe Reihe gehören die Varianten, die S. 85 (der Übertragungen) von einer im Kirchenjahr häufig gebrauchten Gradualmelodie (vgl. z. B. meine Einführung III 371) notiert sind. Fleischer will glauben machen, die graphischen Verschiedenheiten bedeuten wirklich melodische Abweichungen. Dabei handelt es sich um einen Gesang, der am Quattemberfreitag und -samstag des Adventes (Cod. St. Gallen 339 S. 5 u. 6) viermal gesungen wurde, am Freitag einmal, am Samstag dreimal und zwar unmittelbar hintereinander. In heutige Verhältnisse übertragen, würde das heißen: die Strophen des Liedes der Deutschen „Deutschland über alles" werden mit melodischen Varianten gesungen, die bis zur Auslassung ganzer Melodieglieder gehen (S. 87 ff.).

Ich darf es sagen, daß Fleischer diejenige Kenntnis der Umwelt solcher Gesänge vollständig abgeht, die notwendig ist, um den äußeren Umständen ihrer Ausführung und dieser selbst gerecht zu werden.

Es ließen sich in derselben Weise alle Fleischerschen Übertragungen alter Neumierungen vornehmen und an den gleichzeitigen Quellenangaben prüfen; überall würde sich völliger Widerspruch zur alten Überlieferung herausstellen. Man wird bei ihnen an das Wort Hegels erinnert, der auf die Einrede, mit seinem philosophischen System stimmten die Tatsachen nicht überein, gelassen antwortete: umso schlimmer für die Tatsachen!

Auf die rhythmischen Theorien Fleischers will ich des Näheren hier nicht eingehen; ich stelle nur fest, daß er seine Metrik der Neumen konsequent innerhalb des vierteiligen Taktschema durchführt, was aber ohne Willkürlichkeiten und starke Vergewaltigungen der Neumen nicht geht. Die Angaben der Quellen über den rhythmischen Wert der Neumenelemente Virga, Punktum und Haken finden keinerlei Berücksichtigung, ebenso wenig zahlreiche andere gerade aus dem Norden stammende Quellenaussagen, nicht zu reden von Guido, der noch im 11. Jahrhundert eine konsequent durchgeführte, taktmäßige Messung zurückweist.

Hier aus sehr vielen nur noch wenige Einzelheiten: Das Breviarium Benedictinum, von dem S. 124 des Textes die Rede ist, kann nicht aus dem 9.—10. Jahrhundert stammen, sondern nur aus dem 11. Sein Verbleib ist Fleischer unbekannt; es befindet sich — in der Berliner Staatsbibliothek; der Professor an der dortigen Universität hätte das doch wissen können! S. 133 bedeuten Ausdrücke im sog. Antiphonar des Königs Wamba wie „Incipit praefatio libri Antiphonarii (oder Antiphonarum, nicht Antiphon, wie Fleischer liest) sub metro heroicum elegiacum dictato“ u. a. nicht, daß darin Antiphonen im heroischen Versmaße enthalten sind, sondern daß die Vorrede zum Antiphonar in Versen abgefaßt war. Derartiges findet sich z. B. auch in sanktgallischen Büchern, wie im Guidonischen Micrologus u. a. Fleischer gerät auch da ins uferlose Kombinieren, schließt auf einen ausgeprägten Takt der Melodien, wie auf weltliche Sachen, die nicht nach Gregors Sinne waren (!). Des längern wendet er sich gegen meine jüngere Datierung der Neumen im Florentiner Codex Amiatinus (S. 136 ff.); nach Fleischer sind die Neumen nicht nur der ersten Niederschrift der Handschrift gleichzeitig, sondern stammen sogar aus England. Also ein englischer Schreiber hat in die Handschrift Neumen gezeichnet, wie sie sonst in England niemals, nur in Italien geschrieben wurden. Diese kostbare Entdeckung will ich Fleischer nicht streitig machen.

Bestünde Fleischers Grundanschauung, daß die linienlosen Neumen eine andere gesangliche Überlieferung darstellen als die auf Linien oder sonst intervallgemäß geschriebenen, zu Recht, dann hätten wir die ganz absonderliche Tatsache, daß bei der Annahme des guidonischen Liniensystems im Norden seit dem 12. Jahrhundert mit einem Schlage von allen Schreibern, wie auf ein verabredetes Zeichen, überall dieselben, aber ganz andere Singweisen angenommen und notiert wurden, als sie bis dahin üblich waren, und daß alle Sänger sich das ohne weiteres gefallen ließen; und diese neuen Singweisen sind seltsamer Weise gerade diejenigen, die man im Süden, z. B. in Rom, irriger und verkehrter Weise immer gesungen, aus den Neumen abgelesen hatte. In Wirklichkeit meldet keine einzige Quelle etwas von einer derartigen Umwälzung. Im Gegenteil; die nordischen Singweisen auf Linien stimmen mit den zahlreichen Angaben in den Tonarien und Schriften über Musik aus der älteren linienlosen Praxis des Nordens vollkommen überein; beide verweisen Fleischers Entzifferungssystem und seine sämtlichen Übertragungen ins Reich der Phantasie.

Vieles wird von Fleischer als neue Weisheit vorgetragen, was man schon vor Jahren anderswo gedruckt lesen konnte, einiges vielleicht sogar besser. Anderes ist aber unvollständig und lückenhaft, so fehlt unter den Neumentabellen (S. 49) die wichtigste von allen, diejenige im Cod. Palat. 235 der Vaticana aus der Zeit um 1000, die in Bannisters Monumenti vaticani di Paleografia musicale latina gewiß auch einem Berliner Forscher zugänglich ist. Von den jüngeren Neumentabellen, die Fleischer aufnimmt, sind einige wertlos.

Über die musikalischen Verdienste der Germanen wird mehrfach des Guten Vieles gesagt. Indessen werden die vaterländischen Seiten des Fleischerschen Buches, wie sein Grenzen nicht kennender Gedankenflug große Mühe haben, die gebührende Anerkennung zu erobern: im Auslande werden sie jedenfalls eine andere Wirkung hervorrufen, als der Verfasser beabsichtigte. Dort wird man frohlocken, daß Nisard, dem das Geheimnis der Neumen in einem Traumgesicht

geoffenbart wurde (Nisard, L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien, Paris 1890, S. II ff der Introduktion) jetzt einen deutschen Genossen gefunden hat.

P. Wagner.

Sorchhammer, Jörgen. Stimmbildung auf stimm- und sprachphysiologischer Grundlage. Bd. 1: Stimm- und Sprechübungen. 8°, VIII, 165 S. München 1923, J. F. Bergmann. Gz. 4.50.

Suchs, Karl. Der taktgerechte Choral. Nachweisung seiner sechs Typen an 431 Beispielen. Mit einer Einführung. Berlin-Lichterfelde (o. J.), Vieweg.

Vor einiger Zeit las man in den Zeitungen, in Danzig sei, 84 Jahre alt, Prof. Fuchs verstorben, der auf dem Gebiete des evangelischen Chorals viel geforscht habe. 1838 in Potsdam geboren, eine Zeit lang Theologe, hat er seit 1868 zahlreiche Schriften musiktheoretischen Inhalts geschrieben, zuletzt 1911 „Der Takt und Rhythmus im Choral". Jetzt ist, wie es scheint, Anfang 1923, das Ergebnis seiner Studien in dem Werke mit dem oben wiedergegebenen Titel erschienen. Das Vorwort zu ihm hat er Pfingsten 1922 noch geschrieben; sein Erscheinen scheint er nicht mehr erlebt zu haben.

Mußte man der Forderung, der Choral müsse im Takt gehen, zustimmen, so muß man das vorliegende Werk ablehnen und wünschen, daß es keine weitere Wirkung erreiche. F. hat die Melodien der amtlichen Choralbücher der preußischen Provinzen gesammelt, dazu einige „wertvolle" Melodieen des Bückeburger Choralbuchs genommen und einige des „Allgemeinen evangelischen Gesangbuchs" (für Kolonial- und Auslandsgemeinden). Er beklagt, daß es so weit gekommen sei, daß so gut wie kein Beispiel in den Choralbüchern der Gegenwart den einfachsten Forderungen der Musiklehre bezüglich der Taktierung entspreche. Von den Taktarten gibt F. dem $^4/_4$ Takt weitaus den Vorzug; $^3/_4$ Takt läßt er überhaupt nicht zu; die Melodieen, die zweifellos im $^3/_4$ Takt gehen, setzt er in „unter-dreiteiligen graden Takt" mit zwei $^3/_8$ „Zählzeiten" und der Vorzeichnung: $^2/_3$ statt $^6/_8$. Rhythmen, wie der sapphische, die nicht regelmäßig gebildet sind, sind meist verderbt, wie Nr. 13 und 41. So kommt F. zu seiner sonderbaren Einteilung: Von den 404 Melodien im $^4/_4$ Takt bringt er zuerst 138 mit einem Auftakt von drei Vierteln, dann 119 mit einem solchen von zwei Vierteln, 45 mit einem Viertel Auftakt, vier (nur!) ohne Auftakt. Dann kommen noch 98 Melodien mit „umsetzender Taktform". das soll heißen, daß in dieser Abteilung die einzelnen Zeilen des Gesätzes (der Strophe) in bezug auf den Auftakt nicht gleich gebildet sind; gleich die erste, Nr. 307, fängt die meisten Zeilen mit Auftakt von zwei Vierteln an, eine mit einem solchen von einem Viertel. F. nennt die Zeilen: Phrasen, behauptet, im Choral hießen sie: Strophen. Strophen sind doch in der deutschen Metrik wie in der antiken das, was man beim Kirchenlied Verse nennt, was die Meistersänger als „Gesätz" bezeichneten und so noch um 1700 in Gesangbüchern hieß. F. hat bei Weitzmann und Kiel nach 1860 Musik studiert, 1882 sich betreffs der Phrasierung H. Riemann angeschlossen. So hat er betreffs des Choralrhythmus von der allgemeinen musikalischen Theorie aus sich eine „Grundregel" zurechtgemacht: der Taktstrich gehört vor denjenigen Ton oder Akkord, der eine modulatorische Wendung in der Harmoniefolge oder in der Tonfolge der Melodie vorläufig oder abschließend beendigt oder im Falle weiblichen Schlusses doch entscheidet. Es ist charakteristisch, wie hier (noch ausführlicher S. VI in mehreren Absätzen) die Harmonisierung hervorgehoben und sie sowohl wie die Tonfolge zur Feststelluug von melodischen Motiven innerhalb einer Zeile verwandt wird. Davon, daß der Choral als Gemeindegesang Volksgesang ist, daß man sich deshalb mit dem Volksliede, und zwar mit dessen Rhythmus sowohl, als mit seinem Versbau beschäftigen muß, daß die Geschichte des Versbaues des Kirchenliedes zu studieren ist, davon findet sich keine Spur; Riemann ist F. in bezug auf das Studium der Metrik nicht nachgefolgt, und sogar Riemann hat in der Beziehung des Guten nicht genug getan. Bei Fuchs geht alles nach den Regeln der Kunsttheorie und der älteren Methode. Das letztere ist soweit der Fall, daß F. die Fermate am Schlusse der Melodiezeile beibehält, die doch jetzt in allen oder fast allen Choralbüchern gefallen ist (Halt wird freilich trotzdem immer noch etwas gemacht), und ausdrücklich sagt (S. VII_2 oben): „Die einfache Taktzeit ist selbstverständlich unzureichend für den Strophen- (d. h. Zeilen-)schluß. Die einfache Taktzeit ist kein zureichender Grundwert für die Fermate". Ferner behält F. in der ersten Gruppe den Auftakt von drei Vierteln beim $^4/_4$-Takt bei; nur die Anfangspause, die von der Rhythmik der

Fuge her als gedachter guter Taktteil von dem Organisten auf die Choralmelodien übertragen ist, verwirft er. Was er von Guido von Arezzo aus dessen Mikrologus vom tenor ultimae vocis anführt, ist zwar oft früher angewandt, ist aber von Guido auf den Volksgesang gar nicht gemünzt. Zum Gebrauch der Fermate gesellen sich die Anwendung der Zeichen des Anschwellens und Abnehmens (bei Nr. 40 in Zeile 1 beides zweimal!); öfters steht über einer Stelle, namentlich am Schlusse einer Melodie, rall. (bei 90 über einer Halbzeile) mit folgendem a tempo oder grave, ruhig oder ruhiger oder sehr ruhig, gedehnt, lang, auch belebt. Wie soll eine Gemeinde frisch singen, wenn der Organist sie gegen den Taktrhythmus zurückhält (wie man übrigens bei vielen Organisten infolge ihrer Ergebenheit gegen den Liedertäflerstil am Ende eines Liedes jetzt schon hören kann)? Die Fuchssche Rhythmik mit ihrem unerträglich eintönigen Vorwiegen des $^4/_4$ Taktes, ihrem Hasse gegen den $^3/_4$ Takt und völligem Verzicht auf den zweiwertigen doppelpaarigen steigenden Takt (♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥) ist alles andere als Mannigfaltigkeit und Frische. Von der Art und Weise, die regelmäßigen Taktrhythmen durch kleine Mittel (Punktierung beim $^4/_4$, Werttausch und Einschub beim $^3/_4$-Takt) abwechslungsreicher zu gestalten, ist natürlich nichts zu sehen. Selten ist eine geschichtlich begründete Abweichung vom gewohnten Rhythmus zu loben, wie bei 221.

Soviel von der Rhythmik des vorliegenden Buches. Von der Tonfolge der in ihm gebotenen Melodieen ist auch nicht viel Gutes zu sagen. Öfter finden sich Abweichungen von der ursprünglichen Tonfolge; manchmal auch nicht ursprüngliche Schleifer, wie sie vor 100 Jahren an der Tagesordnung waren.

Undeutlich ist die Schreibung zweier Achtelnoten mit einem Bindestrich über zwei Silben, von denen jede ein Achtel haben soll.

Der Druck dieses Werkes, wie der 1911 herausgegebenen Abhandlung, ist auf Kosten des Senats der Stadt Danzig erfolgt. Der Danziger Generalsuperintendent hat den Druck gewünscht, „damit die Vernunft in der Sache ein Denkmal hat". Diese „Vernunft" wünsche ich keiner Landeskirche, geschweige denn der gesamten deutsch-evangelischen Kirche für das zu erhoffende deutsche evangelische Gesangbuch.

Paul Eickhoff.

Galston, Gottfried. Studienbuch (J. S. Bach, Beethoven, Chopin). 2. (vermehrte) Aufl. München, o. J., Otto Halbreiter.

Die von dem bekannten Pianisten Galston klar erkannten und energisch bekämpften Schäden der „instruktiven Ausgaben" haben ihn zu dem ganz vortrefflichen und nachahmenswerten Gedanken der „Studienbücher" geführt, die als Ergänzung zu den von ihm nachdrücklich und mit vollstem Recht geforderten, leider noch immer schwer erreichbaren Urtextausgaben dienen sollen. Die wertvollsten instruktiven Ausgaben, vor allem Bülows und Klindworths Beethovenausgaben und Busonis Bachausgabe, daneben zum Ersatz der Urtextausgabe die Bachbände Bischoffs, empfiehlt er als Berater zuzuziehen, aber im Gehirn des Studierenden soll sich das „unverfälschte, vom Komponisten selbst aufgezeichnete Notenbild" festsetzen. Galston beschränkt sich auf den Plan, „die Ideen und Erfahrungen, die dem Virtuosen beim Studium und Vortrag seiner Repertoir-Stücke ins Bewußtsein treten müssen, selbständig und isoliert aufzuzeichnen". Von dem Standpunkt des Verfassers aus, der als Pianist der Liszt-Busonischen Richtung empfindet, und unter Berücksichtigung jener Beschränkung, muß das Gebotene als vortrefflich bezeichnet werden. Besonders seine Behandlung des Pedalproblems ist vorbildlich. Darüber hinaus begegnen einem auf Schritt und Tritt anregende Gedanken und geistreiche Bemerkungen, die auch dort, wo sie zum Widerspruch herausfordern, immer beachtlich sind. Dieser Pianistentypus ist sicherlich nicht äußerlich virtuos, sondern geistig-künstlerisch gerichtet und darf eine beträchtliche Höhe der Kultur und künstlerischer Bedeutung für sich beanspruchen. Indessen gerade das, was die Abweisung der instruktiven Ausgaben als Konsequenz erwarten läßt, kann durch den pianistischen, schließlich doch das Konzertpodium als höchste Instanz ansehenden Standpunkt nicht zur vollen Auswirkung kommen. Wer eine Klarlegung der für das volle Verständnis doch wesentlichen Stilunterschiede zwischen Bach, Beethoven und Chopin erwartet, der wird enttäuscht, wenn auch Ansätze dazu vorhanden sind. Die Ablehnung der „unfehlbaren Phrasierungsbezeichnungen" braucht auch nicht dazu zu führen, daß die Probleme der Phrasierung ganz außer Acht gelassen werden. Das einzige, was darüber im Bachheft gesagt wird, lautet: „Fünf Sechstel aller staccati — in den Ausgaben von Herausgebern Bachs vorgezeichnet

— können ruhig in ‚portamenti' d. i.: non legato umgewandelt werden". Wenn die Phrasierung, beziehentlich die Artikulation, nur eine wissenschaftlich-philologische Angelegenheit wäre, würden dergleichen Hinweise wohl als genügende Anregung gelten können. Aber da die instrumentale Tonsprache Bachs für viele, ja für die meisten, die Bach spielen, ganz offenkundig doch noch immer, bei Lichte besehen, eine Fremdsprache ist, und für sie ein Eindringen darin ohne Beachtung gewisser Phrasierungseigentümlichkeiten, die von der einen Seite her mit einer vielleicht geigenmäßigen Artikulation, von der andern aber sicherlich mit dem ganzen motivisch-harmonischen Aufbau verknüpft sind, nicht möglich erscheint, so drängt sich hier das Bewußtsein einer wesentlichen Lücke auf; zugleich verstärkt sich das Gefühl dafür, daß die pianistische Auffassung ein Verständnis gewisser Seiten zumindest der Bachschen Klaviermusik doch erschwert, wie denn außer dem Italienischen Konzert und der Chromatischen Phantasie, von wo aus dem Wohltemperierten Klavier zu Leibe gegangen wird, hauptsächlich die Übertragungen von Orgelwerken für sie eine Rolle spielen. Daß die Fuge nach der Chromatischen Phantasie eine Abschwächung bedeute, diese Ansicht hängt vielleicht mit dieser Einstellung zusammen, ebenso die Tatsache, daß die Originaltokkaten Bachs für Klavier, ja auch die Suiten, von den Pianisten fast ganz außer Acht gelassen werden. Daß von den drei Heften das Chopin gewidmete am meisten und uneingeschränkt, das Beethoven-Heft etwas weniger, das Bach behandelnde am wenigsten auch außerhalb der pianistisch gerichteten Klavierspieler Nutzen zu schaffen geeignet erscheint, liegt keineswegs etwa am Mangel einer „historischen Einstellung". Eher vielleicht daran, daß dem erfahrenen Pianisten die Rätsel der Musik, die zu lösen es gilt, auf einer andern Ebene liegen, als dem Menschen, der die Mannigfaltigkeit der Persönlichkeits- und Kunstwirkungen der großen Meister an sich zu verspüren sucht, der sich ihnen mit der Sehnsucht nach Lebenskräften nähert. An einer Stelle des Bach-Heftes spricht Galston von „Schwachköpfen, die sich musikalisch geberden", und auch sonst warnt er gelegentlich vor den „Musikalischen", die etwa die Struktur einer Polyphonie schulmeisterlich bloßlegen möchten. Er selbst geht offenbar mehr allgemeinen poetischen Vorstellungen nach, wenn er auch für manche Stücke Bachs einen architektonischen, für andre einen malerischen Vortrag fordert. Er ist sich offenbar bewußt, dieses Poetische als Angehöriger einer andern, anders empfindenden Zeit in Bachs Musik vielfach erst hineinzutragen. So verzichtet er mit guten Gründen auf eine „historische" Wiedergabe der Werke, aber darüber hinaus vielleicht doch auch auf die Wirkung, die nur von Bachs Musik und Persönlichkeit und von keiner andern ausgehen kann. Bei Beethoven, über dessen letzte 5 Sonaten er schreibt, sind es, trotz mancher guten allgemeinen Charakteristik, doch auch weniger die Schleier, die über dem Geist und Wesen so mancher Stelle für das allgemeine Verständnis dieser Tonsprache liegen, welche er hebt oder zu heben versucht, als die des Zweifels über technische Ausführung, Temponahme, Lesarten, Pedalführung u. dgl. So heißt die einzige Anweisung über den Vortrag der Largo-Einleitung zur Schlußfuge der Sonate op. 106: „Takt 1: Sechzehntel auszählen!: demnach mit Schlag 5 beginnen". Auch Rätsel, wie die des Trios vom Vivace alla marcia der Sonate op. 101, werden durch Beachtung von Galstons Vorschriften für den Vortrag noch nicht völlig auf eine Basis gestellt, von der aus sie den durchschnittlichen Beschauer weniger unerratbar anblicken. Im Chopin-Heft wirkt die Behandlung der pianistisch-technischen Probleme als durchaus das Gegebene auch für das allgemeine Verständnis. Bei Chopin ist die Verknüpfung der poetischen Gedanken und Stimmungen mit den Problemen der Klaviertechnik so eng und untrennbar, daß tatsächlich mit der sinnvollen und stilgemäßen Lösung dieser auch jene mit entbunden werden, zumal sie viel allgemeinerer Natur und leichter auf eine einzige, nicht allzu entlegene Grundstimmung zurückzuführen sind, als die konstruktiv-geistig-poetischen Werke der großen deutschen klassischen Meister.

Karl Hasse.

Gatti, G. M. Dèbora e Jaéle di Ildebrando Pizzetti. (Guide Musicali.) 8°. Mailand 1923, Caddeo.

Glasenapp, Carl Fr. Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt. 5. Aufl. [Anast. Neudruck 1912.] Bd. 1. 1813—1843. gr. 8°, XXIV, 528 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 10.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts. 2. 4., verm. u. verb. Aufl. kl. 8°, 149 S. (Sammlung Göschen. 165.) Berlin u. Leipzig 1923, W. de Gruyter & Co. Gz. 1.10.

Händel, G. Fr. Otto und Theophano . . . eingerichtet von Oskar Hagen. Vollständ. Textbuch. kl. 8°, 32 S. Göttingen 1923, R. Kuhnhardt, in Komm. Gz. —.50.

Händel, G. Fr. Rodelinde . . . eingerichtet v. Oskar Hagen. kl. 8°, 31 S. Göttingen 1923, R. Kuhnhardt, in Komm. Gz. —.50.

Huber, Kurt. Der Ausdruck musikalischer Elementar-Motive. Eine experimentalpsychologische Untersuchung. gr. 8°, V, 234 S. Leipzig 1923, J. A. Barth. Gz. 6.60.

Hull, A. Eaglefield. Organ Tutor. 8°. London 1923, Augener Ltd. 4 sh.

Jachino, C. Lohengrin di R. Wagner. (Guide Musicali.) 8°. Mailand 1923, Caddeo.

Jahrbuch des Reußischen Theaters. Hrsg. v. Heinrich XLV. Erbprinz Reuß. 8°, 85 S. mit Abb. Gera-Reuß 1923, Reinold & Blau.

[Enthält: Ralph Meyer, Über das musikalische Tempo, S. 18–23. — Esdras Mutzenbecher, Opernregie, S. 66–74.]

Janiczek, Julius. Im Zeichen des Volksliedes. („Der Volksbildner" Nr. 6.) kl. 8°, 11 S. Reichenberg 1923, Sudetendeutscher Verlag F. Kraus.

Istel, Edgar. Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1883–1923). 2. Aufl., mit Schlußkapitel von Wilh. Altmann. kl. 8°, VIII, 116 S. (Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 495). Leipzig 1923, B. G. Teubner. Gz. 1.30.

Keller, Walther. Die Kunst des Singens. Neubearb. Aufl. kl. 8°, 43 S. (Lehrmeister-Bücherei. Nr. 237.) Leipzig [1923], Hachmeister & Thal. Gz. —.20.

Keßler, Ernst. Über die leiterfremden Tonstufen im gregorianischen Gesang. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz). Hrsg. von Prof. Dr. Peter Wagner. X. Heft. gr. 8°, VIII, 72 S. 1922 (Verlag nicht angegeben).

Klemetti, Heikki. Musiikin historia (Geschichte der Musik) I u. II, 1. 8°, 423 u. 244 S. Porvoo (1916, 1922), Werner Söderström Oy. je 25 Fmk.

Magister Klemetti, der anerkannte Pionier des finnischen Chorgesangs, hat sein musikhistorisches Interesse schon in seinem praktischen Wirken in hervorragender Weise bekundet. Als erster hat er historische Chorkonzerte veranstaltet, sogar den finnischen Studentenchor Y. L. (Ytioppilaskunnan Laulajat) seine Vorführungen einmal mit Palestrina einleiten lassen; mit seinem „Suomen Laulu" hat er die Matthäus-Passion Bachs in finnischer Übersetzung von seiner Hand als jährlich wiederkehrende Charfreitagsaufführung in Helsingfors eingebürgert. Er war der richtige Mann, die Geschichte der Musik dem finnischen Publikum vorzuführen. Die geistreich unterhaltend ausgeführte „Geschichte der okzidentalen Musik" von Martin Wegelius (Original schwedisch, 1891–93) konnte den Anforderungen der Zeit, nach den Errungenschaften der letzten Jahrzehnte, nicht mehr entsprechen. So war es angebracht, daß der „Fonds für Weiterentwicklung der finnischen Literatur" dem Ersuchen Mag. Klemettis entgegenkam und durch Bewilligung des Verfasserhonorars es dem Verleger ermöglichte, das Werk in reichlicher Weise mit Notenbeispielen und Bildern auszustatten, durch welche die historische Darlegung in lebendiger Weise beleuchtet und dem Leser zugänglich gemacht wird. Der Verfasser hat dabei in durchaus moderner Weise nicht das biographische, sondern das stilistische Element in den Vordergrund gerückt. Die Errungenschaften der neueren deutschen Handbücher hat er vielfach durch eigenes Quellenstudium ergänzt, um sein Werturteil unabhängig vertreten zu können. Außerdem hat er fast überall Anknüpfungspunkte zum Vergleich mit finnischem Material, sei es folkloristisch oder aus älteren Dokumenten bestehend, aufgefunden und somit die Verständlichkeit für unsere Leserkreise wesentlich erhöht. Das Werk, das einstweilen bis 1700 durchgeführt ist, wird hoffentlich innerhalb der nächsten Jahre vollständig erscheinen können.

Ilmari Krohn.

Kroll, Erwin. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. (Kleine Musikerbiographien = Breitkopf & Härtels Musikbücher.) kl. 8°, 82 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.

Laurencie, Lionel de la. L'école française de Violon, de Lully à Viotti. Tome II. 8°. Paris 1923, Delagrave. 35 Fr.

Lavignac, A., et Lionel de la **Laurencie**. Histoire de la Musique. 5e volume. (Encyclopédie de la Musique, première partie.) 4°. Paris 1923, Delagrave. 40 Fr.

Linnemann, Richard. Fr. Kistner. 1823—

1923. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Musikverlages. 4°, VIII, 139 S. Leipzig 1923, Fr. Kistner. Gz. 3.

Magrini, Gustavo. Manuale di musica. 3za edizione. 8°, XVI u. 728 S. Mailand 1923, Ulrico Hoepli.

Manacorda, Guido. Rienzi, L'Olandese volante, Tannhäuser, Lohengrin, Tristano ed Isotta di Riccardo Wagner, tradotti ed illustrati. 8°. Florenz 1923, Sansoni.

Manacorda, Guido. Studi e saggi. 8°. Florenz 1923, Le Monnier.

Milankovitch, Bogdan. Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst. gr. 8°, X, 168 S. Leipzig 1923, C. F. Kahnt. Gz. 6.

Monti, A. Giuseppe Siboni tenore e musicista forlivese. Commemorazione. 4°. Forlì, 1923, tip. Romagnoto.

Mozart, Konstanze. Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente. 1782—1842. Mit einem biographischen Essay hrsg. v. Arthur Schurig. 4°, XLVIII, 191 S. Dresden 1922, Opal-Verlag. Gz. 15.

Mozart-Jahrbuch, hrsg. von Hermann Abert. Jahrg. 1. 1923. 4°, 188 S. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 5.

Nadoleczny, Max. Untersuchungen über den Kunstgesang. 1. Atem- und Kehlkopfbewegungen. gr. 8°, VII, 270 S. Berlin 1923, Julius Springer.

Pantillon, George. Cours d'harmonie. Deutsch von C. Vogler. 8°. Corcelles s. Neuchâtel 1923, Verlag G. Pantillon.

Poirée, Elie. Essai de technique et d'esthétique musicale. Le discours musical: son principe, ses formes expressives. Précédé d'une étude sur les „Maîtres Chanteurs" de R. Wagner.

Rabich, Ernst. Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. Heft 1. (Musikalisches Magazin. Heft 68.) 1. 8°, 38 S. Langensalza 1923, H. Beyer & Söhne. Gz. 1.25.

Reiss, Józef. Harmonja (Harmonielehre, polnisch). 8°, VII, 281 S. Warszawa-Kraków 1923, Nakład Gebethnera i Wolffa.

Richter, E. Friedrich. Exercices pour servir à l'étude de l'harmonie pratique extraits du „Lehrbuch der Harmonie". Revus et corrigés par Alfred Richter. Texte trad. de l'Allemand et annoté par Gustave Sandré. 9.—11. éd. [Anastat. Neudruck 1918.] gr. 8°, IV, 46 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel.

Rimsky-Korssakow, Nikolai. Grundlagen der Orchestration [Osnovyi orkestrowki] mit Notenbeispielen aus eigenen Werken. Redaktion Maximilian Steinberg. Deutsche Übers. v. Alexander Elukhen. gr. 8°, Bd. 1: Text, XIII, 170 S. Bd. 2: Notenbeispiele, 337 S. Berlin [1922], Russischer Musikverlag. Gz. 30.

[Schmidt, Ludwig.] Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek (vormals Kgl. Öff. Bibliothek) zu Dresden. Im Auftr. d. Ministeriums d. Kultus u. öffentl. Unterrichts hrsg. von d. Direktion d. Sächs. Landesbibliothek. Bd. 4 (Schluß): enthält die Orig.-Hs. der Musikabteilung, bearb. vom Landesbibl. Arno Reichert. gr. 8°, 295 S. Leipzig 1923, B. G. Teubner in Komm. Gz. 7.

Schnerich, Alfred. Joseph Haydn. (Deutsche Hausbücherei, Bd. 79.) 8°, 108 S. Wien 1923, Schulbücherverlag. 10500 Kr.

Schünemann, Georg. Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. Mit 434 in den deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelten Liedern. (Sammelbände f. vergl. Musikwissenschaft. Bd. 3. Zugleich Bd. 10 der Kulturhist. Reihe d. Schriften d. Deutschen Ausland-Instituts.) 4°, XIII, 446 S. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 12.50.

Schwedler, Maximilian. Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser. 3. verm. u. verb. Aufl. (Webers Illustr. Handbücher.) kl. 8°, VII, 164 S. Leipzig 1923, J. J. Weber. Gz. 2.25.

Seidl, Arthur. Hans Pfitzner. (Die Musik, Bd. 45/46.) Leipzig 1920.

Die Eigenwilligkeit der Kunst Pfitzners und ihre verhältnismäßig späte Anerkennung hat ihn lange vor Biographen bewahrt. Nun legt uns Seidl ein Büchlein über den Meister vor, aus dem man freilich den Schreiber besser als den Beschriebenen kennen lernt; keinen „Pfitz-

ner-Essay", wie der Verfasser möchte, denn dazu fehlt ihm die leichte Hand und der Blick für das Wesentliche, aber ein fleißig zusammengetragenes Allerlei eines viel Wissenden, das die folgenden Pfitznerbiographen — es sind ihrer mehrere am Werk — nicht ohne Nutzen lesen werden. Mit Seidls schrulligem, gespreizten Stil, seiner wunderlich geschachtelten Darstellungsweise muß man sich nun einmal abfinden, auch damit, daß seine Beobachtungen der Vorkriegs- und Kriegsperspektive entstammen. Inzwischen hat unsere Blickschärfe für Pfitzners Kunst zugenommen; weit aufschlußreicher sind z. B. die kurzen Charakteristiken so kühler Beurteiler wie P. Bekker (Die Musik, Berlin, Oktoberheft 1922), Adolf Weißmann (Die Musik in der Weltkrise), und Conrad Wandrey zumal kommt, obwohl Literat, in seiner Schrift (Hans Pfitzner, Leipzig 1922) zu viel schärferer Erfassung der geistigen Werte seines „letzten Romantikers". Seidl erkennt in Pfitzner den zwangsläufigen Epiker, den legitimen Gefolgsmann Wagners, und er spürt der Mischung des Erdgebundenen und Vergeistigten im Wesen und Wirken seines Helden nach. Aber der naheliegende Vergleich mit dem ersten musikalischen Romantiker, mit E. T. A. Hoffmann, wird nicht zu Ende gedacht. Weshalb erreicht Pfitzner nur selten die Dämonie des großen Geisterschehers, weshalb überragt er ihn durch die köstlich durchgeistigte Zartheit alles Lyrischen, durch die ethische Haltung seiner Persönlichkeit? — Dem Schriftsteller sind ausführliche Betrachtungen gewidmet, aber auch hier und in einem der Pfitzner-Bekkerfehde gewidmeten Nachtrag (Neue Musikzeitung 1923, Heft 5 ff.) kommt Seidl nicht zu einem eindeutigen, völlig selbstlosen Standpunkt. Immerhin, sein Büchlein ist kennzeichnend für ein bestimmtes Stadium der Wirkung Pfitznerscher Kunst. Erwin Kroll.

Sermini, Giovanni. Giovanni Pico della Mirandola. 8°. Lodi 1923, Ed. Atanor.

Settaccioli, Giacomo. Note ed appunti al Trattato d'Armonia di Cesare de Sanctis in rapporto allo sviluppo dell'Armonia moderna. 8°. Mailand 1923, Ricordi. 20 L.

Suarès, André. Debussy. 8°. Paris 1923, Emile Paul. 18 Fr.

Thayer, Alexander Wheelock. Ludwig van Beethovens Leben. Weitergef. v. Hermann Deiters. Bd. 5 (Schluß). Hrsg. v. Hugo Riemann. 2.—4. Aufl. Anast. Neudruck 1908. gr. 8°, VII, 597 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 10.

Trojan, Felix. Das Theater an der Wien. Schauspieler und Volksstücke in den Jahren 1850—1875. (Theater u. Kultur. Bd. 8.) kl. 8°, 77 S. Wien, Leipzig 1923, Wila-Verlags-A.-G. Gz. 3.

Wagenmann, Jos. Hermann. Umsturz in der Stimmbildung. (Lösung des Stimmbildungs- u. Carusoproblems.) 2. Aufl. 8°, 37 S. Leipzig [1923], A. Felix. Gz. —50.

Weingartner, Felix. Lebenserinnerungen. gr. 8°, 467 S. Wien, Leipzig 1923, Wila-Verlags-A.-G. Gz. 30.

Wellesz, Egon. Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen u. orientalischen Kirchenmusik. (Verein zur Pflege der Liturgiewissenschaft, Sitz: Maria Laach. Liturgiegeschichtliche Forschungen, hrsg. von Dölger, Mohlberg, Rücker; Heft 6.) 8°, VIII u. 120 S. Münster i. W. 1923, Aschendorff.

Wetz, Richard. Anton Bruckner. Sein Leben und Schaffen. (Musiker-Biographien, 37. Bd.) kl. 8°, 143 S. Leipzig [1923], Ph. Reclam jun.

Das Büchlein lehnt seiner ganzen Haltung nach die historische Einstellung Bruckners — die unsereiner nicht umgehen könnte — grundsätzlich und a limine ab; es fällt das (ganz richtige) Urteil, daß Bruckners Musik im tieferen Sinn zur Tonkunst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts fast keine Beziehungen habe, ja selbst der Charakter Bruckners als Romantiker wird angezweifelt. Doch will die Schrift nichts andres sein als ein warmes und überzeugtes Bekenntnis zu Bruckner, das durch seine ganze Haltung wenn nicht überzeugt, so doch erwärmt, ein Volksbuch im schönen Sinn, und insofern eine glückliche Bereicherung der durchaus nicht immer glücklich geleiteten Reihe.

A. E.

Dissertationen

Sambeth, Heinrich. Die Gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszts und ihre Bedeutung innerhalb der Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung. (Münster 1923.)

Neuausgaben alter Musikwerke

Antichi maestri italiani. Correnti per Clavicembalo e Pianoforte. Hrsg. von Felice Boghen. (10 Nummern v. Michelangelo Rossi, 2 von Zipoli u. 4 von G. B. Martini.) Mailand, Ricordi.

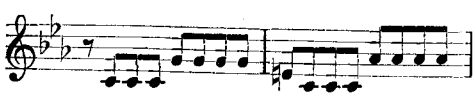
Antichi Maestri italiani. Partite per Clavicembalo e Pianoforte. Hrsg. von Felice Boghen. (5 Nummern von B. Pasquini, eine von D. Zipoli.) Mailand, G. Ricordi.

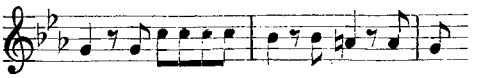
Bach, J. S. Kantate Nr. 160. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Klavierauszug mit Text v. Otto Schröder. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XXIII, Heft 1. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel.

Hoffmann von Fallersleben [Heinrich]. Das Lied der Deutschen. Melodie nach Joseph Haydn's „Gott erhalte Franz den Kaiser". Arrangirt f. d. Singstimme mit Begleitung d. Pianoforte od. d. Guitarre. Hamburg, Hoffmann & Campe 1841. Faks. Neudruck. 4°, 4 S. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. —60.

Lübeck, Vincent, Musikalische Werke. Hrsg. im Auftrage der Oberleitung der Glaubensgemeinde Ugrino von Gottlieb Harms. 2°, 124 S. Klecken 1921, Ugrino Abteilung Verlag.

Begeisterung eines zusammengeschlossenen und sich abschließenden Kreises von Menschen hat hier zustandegebracht, was dem preußischen Staat seit einer Reihe von Jahren versagt ist: die Herausgabe eines echten, richtigen Denkmäler-Bandes, des erhaltenen Gesamtwerkes von Vincent Lübeck (1654—1740). Über Lübeck hat in einer ungedruckten Dissertation (1920) Paul F. H. Rubarth genauere Nachrichten beigebracht: er war seit 1674 Organist an St. Cosmas und Damian in Stade, von 1702 bis zu seinem Tode an St. Nikolai in Hamburg. Was von dem sicherlich nicht wenig umfangreichen Schaffen Lübecks erhalten und in dem Bande vereinigt ist, ist der Zahl nach verhältnismäßig gering: acht große Orgelwerke, davon eines, eine Choralbearbeitung oder vielmehr Choralvariation („Nun laßt uns Gott dem Herren") Fragment; die 1728 gestochen veröffentlichte, von Seiffert (Gesch. d. Klaviermusik S. 341) gewürdigte „Clavier-Uebung"; endlich drei Kantaten. Aber dem Gehalt nach ist es ein Außerordentliches und Monumentales. Man begreift, daß der Herausgeber, G. Harms, als der beauftragte Spruchsprecher seiner Gemeinde, in einem dem Notenband beigegebenen Beiheft („Bemerkungen zur kultischen Musik") die Kanonisierung Lübecks in gesinnungsvollen und fesselnden Betrachtungen begründen durfte; man würde es noch mehr begrüßen, wenn Lübeck die unbegreiflich schwachen Tanzstücke — das Präludium und die Fuge machen eine Ausnahme — seiner veröffentlichten Suite nicht geschrieben hätte, und nur seine Orgelstücke erhalten wären. Es ist erstaunlich, daß bei einem alten Meister die qualitas der Konzeption sich so wesentlich ändert, ob er für das Klavier, ob er für die „objektive" Orgel erfindet. Diese Präludien und Fugen — in gmoll, Cdur, Edur, cmoll, dmoll, Fdur —, obwohl der Anlage nach den entsprechenden Werken des 17 Jahre älteren Buxtehude verpflichtet, umreißen doch eine von dem subjektiveren, „romantischen" Buxtehude sehr verschiedene, in einem Urmusikertum wurzelnde Persönlichkeit: es ist beinahe ein Verhältnis wie das von Bruckner zu Brahms. In Orgelwerken von Bach, etwa der großen Es dur-Fuge, spiegelt sich diese Art Lübecks wieder: wie denn Bach überhaupt Einiges von Lübeck frühe gekannt zu haben scheint: man vergleiche die Fuge von Bachs „Capriccio sopra la lontananza" mit dem ersten Fugenthema des cmoll-Stückes bei Lübeck:





Ungleich im Wert, obgleich alle wertvoll, sind die drei Kantaten. „Gott, wie Dein Name" ist dreistimmig, Alt, Tenor und Baß, mit Begleitung von drei Trompeten; die einleitende Sonata ein echtes Fanfarenstück; die Behandlung des Textes etwas primitiv konzertierend und weitschweifig; die Zeile „Du krönest das Jahr mit Deinem Gut, und Deine Fußstapfen triefen von Fett" läuft erst durch die Einzelstimmen, wird dann konzertierend, und, nach einem Fanfarenritornell, nochmals in einem an rollenden Passagen reichen Satze ($^3/_8$) behandelt; ein kurzer Abschluß kehrt zum Anfangsteil zurück. — Ganz konzertierende Haltung hat eine Weihnachtskantate auf strophischen Text „Willkommen süßer Bräutigam", für 2 Soprane, 2 Violinen und B. c. Von den fünf Strophen ist Strophe 5 = 1; 2 und 3 sind etwas arme und im Deklamationsrhythmus kindliche und steife Soli. Strophe 4 aber, ein $^3/_2$ Satz, ist ganz prachtvoll, mächtig im Strom der Empfindung, und verrät den Schöpfer der Orgelstücke. Deren völlig würdig ist die letzte, eine Chorkantate „Hilf Deinem Volk"; vierstimmig, mit fünfstimmiger Instrumentalbegleitung, deren Oberstimme als freie, fünfte Stimme geführt ist. Mit Ausnahme eines typisch-deutsch virtuosen Baßsolos ist hier alles eigen und stark geformt: die Bildhaftigkeit des ersten Chorsatzes mit der großartigen Anschauung von Worten wie „seyne — heb sie hoch — Ewigkeit"; das reich begleitete, in den vier Stimmen abwärts wandernde Rezitativ, die prachtvolle, „dicht"-gearbeitete, durch ein ebenso prachtvolles Amen abgeschlossene Doppelfuge.

Die Ausgabe ist „editionstechnisch" allzu musterhaft, weil sie auch alle Inkonsequenzen der handschriftlichen Vorlagen konserviert.

A. E.

Monteverdi, Claudio. Orfeo. Nach dem Originalmanuskript mit Ausarbeitung des Basso continuo hrsg. von G. Francesco Malipiero. London 1923, J. & W. Chester Ltd.

Tartini, Giuseppe. Quattro Sonate per Violino e Pianoforte. Hrsg. von Tagliacozzo u. Boghen. Mailand, G. Ricordi.

Tartini, Giuseppe. Sei Sonate per Violino coll' accompagnamento di Pianoforte. Hrsg. von Polo. Mailand, G. Ricordi.

Veracini (Antonio? Francesco Maria?) Sedici Pezzi per Violino e Pianoforte. Hrsg. von Tagliacozzo u. Boghen. Mailand, G. Ricordi.

Mitteilungen

Der bisherige Privatdozent der Musikwissenschaft, Dr. Hans Joachim Moser, ist zum außerordentlichen Professor in der philos. Fakultät der Universität Halle ernannt worden.

Dr. Robert Haas, Vorstand der Musikabteilung der National-Bibliothek, hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien habilitiert.

Am 4. Juni hat sich Dr. Willi Kahl an der Universität Köln a. Rh. als Dozent der Musikwissenschaft habilitiert. Der Titel seiner Habilitationsschrift lautete: „Studien zur Geschichte der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts"; das Thema seiner Antrittsvorlesung: „Wege und Aufgaben der Schubertforschung". Für den Rest des Sommersemesters liest er: Geschichte der Kammermusik, einstündig.

Durch die Schuld der Post ist das Vorlesungsverzeichnis der Universität Prag verloren gegangen. Wir tragen es hiermit dem Aprilheft nach: Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Johannes Brahms, II, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig. — Dr. Paul Nettl: Das deutsche Lied bis zu den Klassikern, einstündig. — Fortschritte der musikwissenschaftlichen Forschung, einstündig.

Fernere Nachträge zum Vorlesungsverzeichnis: Dr. A.-E. Cherbuliez in Zürich: Musikalische Romantik im 19. Jahrh., einstündig. — Einführung in die Musiklehre, einstündig.

Ulm (Württ.). Hochschule für Kirchenmusik (gegr. 1922). I. Katholische Kirchenmusik. 1. Kirchenmusikalische Gesetzeskunde (Liturgik der Musik), 2. Theorie und Praxis des gregorianischen Chorals, 3. Chordirektion, 4. Einführung in das kirchliche Orgelspiel, 5. Reper-

toir des Kirchenchors, 6. Geschichte der Kirchenmusik: Direktor Dr. Bäuerle; dazu für Nichttheologen: 7. Lateinische Kirchensprache, 8. Allgemeine Liturgik. — II. Evangelische Kirchenmusik. 1. Liturgik und Choral nach Text, Melodie und Geschichte, 2. Theorie und Praxis des Orgelspiels, 3. Konzertierende Kirchenmusik, 4. Orgelbaulehre: Garnisonorganist Beringer. Allgemeine und musikalische Ästhetik: Paul Moos. — II. Periodische Fortbildungsgelegenheit im Ulmer Konservatorium für Musik mit Musiklehrerseminar. Direktor Dr. Bäuerle.

Am 26. Mai starb zu Frankfurt a. M., kurz nach Vollendung ihres achtundsechzigsten Lebensjahres Frau Caroline Valentin, bekannt als Verfasserin der Musikgeschichte ihrer Heimatstadt. In diesem Werk, das 1906 nach jahrelangen Vorarbeiten erschien, ist die schwierige Aufgabe, einen weitschichtigen und nur auf kulturhistorischem Hintergrund darstellbaren Stoff dem größeren Publikum nahe zu bringen, in vorbildlicher Weise gelöst. Viele Einzelfragen der lokalen Musikgeschichte beschäftigten die greise Forscherin bis in ihre letzten Lebenstage; eine Studie über unbekannte Gelegenheitskompositionen der Frankfurter Kapellmeister Herbst und Telemann stand vor dem Abschluß. Noch vor Jahresfrist war es Frau Valentin vergönnt, ihre Geschichte der Musik am Leininger Hof in Druck zu geben und damit einen bemerkenswerten Beitrag zur Musikgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu bieten, der Zeit, mit welcher künstlerische Neigungen sie am innigsten verknüpften. P. Epstein.

Im Mai starb zu Paris Lionel D'Auriac im Alter von 75 Jahren, Konservator der Bibl. Victor Cousin an der Sorbonne und Verfasser wertvoller musikpsychologischer und -geschichtlicher Werke.

Die leihweise Übergabe der Santinischen Bibliothek ist aus den Händen des Bischofs Dr. Johannes Poggenburg an die Universitätsbibliothek Münster i. W. endgültig vollzogen worden. Wenn die technischen Vorarbeiten erledigt sind, voraussichtlich in drei Monaten, wird ein Katalog der Bestände publiziert werden.

Die dritte Schulmusikwoche des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht findet vom 1.—6. Okt. in Breslau statt.

Unsre Mitteilung auf S. 480 über die periodischen kirchenmus. Schriften ist dahin zu berichtigen, daß die von der Schola austriaca herausgegebene Musica divina weiter erscheint; das erste Heft des Jahrgangs 1923 (Jan./März) liegt vor.

Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. 691. Antiquariatskatalog. Musikgeschichte, Theorie, kirchliche und weltliche Musik, Lied, Tanz, Musiker-Autographen.

Juni/Juli | **Inhalt** | 1923

	Seite
Josef Reiss (Krakau), Zwei mehrstimmige Lieder aus dem 15. Jahrhundert	481
Albert Geiger (Weilheim), Die spanischen Ccs. 133/199 der Münchner Staatsbibliothek	485
Georg Schünemann (Berlin), Mendelssohns Jugendopern	506
Alfred Lorenz (München), Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde	546
Wilhelm Altmann (Berlin), Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1922	558
Bücherschau	560
Neuausgaben alter Musikwerke	574
Mitteilungen	575
Kataloge	576

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elftes Heft 5. Jahrgang August 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Amtliche Mitteilung über den Ersten Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig

Vom 15.—20. Oktober 1923

Die vorbereitenden Arbeiten für den Kongreß haben weitere Fortschritte gemacht, so daß der Arbeitsausschuß heute in der angenehmen Lage ist, den Mitgliedern der DMG weitere Mitteilungen machen zu können. Infolge zahlreicher Schwierigkeiten war es leider nicht möglich, im vorliegenden Heft schon ein abgeschlossenes Programm aller wissenschaftlichen Veranstaltungen zu geben, wie dies ursprünglich geplant war; über eine ganze Reihe von Vorträgen und Sektionsveranstaltungen können jedoch heute schon genauere Mitteilungen gemacht werden, die für alle Kongreßteilnehmer von Interesse sind.

Um zahlreichen Anfragen zu antworten, sei zunächst noch einmal das Verfahren für Anmeldungen zur Teilnahme am Kongreß angegeben (s. a. die Mitteilungen im März- und Maiheft 1923 der Zeitschrift). Für alle Teilnehmer, die sich durch Referate usw. an den Sektionssitzungen beteiligen wollen, genügt die Anmeldung dieser Referate bei dem Arbeitsausschuß der DMG (Berlin NW 7, Musikhistorisches Seminar der Universität) oder bei den betr. Herren Sektionsleitern. Diejenigen Teilnehmer, deren Referate angenommen worden sind, ferner alle Herren Sektionsleiter, Vortragenden und sonstige aktive Teilnehmer des Kongresses sollen bei der Vergebung der Reisebeihilfen und der Verschaffung freier oder erheblich verbilligter Unterkunft in erster Linie berücksichtigt werden und brauchen sich also deswegen nicht besonders an die Geschäftsstelle zu wenden. Diesen Teilnehmern glaubt der Arbeitsausschuß nach dem gegenwärtigen Stand der Dinge völligen Ersatz der Reisekosten und mindestens sehr verbilligte Unterkunft schon jetzt zusichern zu können. Angemeldete Teilnehmer, deren Referate keinen Platz mehr im Programm des Kongresses gefunden haben, und solche, die am Kongreß nur als Zuhörer teilnehmen wollen, werden gebeten, sich bei der Geschäftsstelle der DMG (Leipzig, Nürnbergerstr. 36) anzumelden und etwaige

Wünsche dort anzubringen. Die Mitgliedschaft bei der DMG ist zur Teilnahme am Kongreß nicht unbedingt erforderlich. Alle angemeldeten Teilnehmer erhalten bei Beginn des Kongresses eine Teilnehmerkarte, die zum unentgeltlichen Besuch aller wissenschaftlichen Veranstaltungen, Vorträge, Sektionsberatungen, Führungen, Besichtigungen, und zur Beteiligung an den gesellschaftlichen Veranstaltungen berechtigt. Jeder Teilnehmer verpflichtet sich jedoch durch seine Anmeldung, eine Anrechtskarte für sämtliche künstlerische Veranstaltungen des Kongresses zu erwerben.

Das Programm der künstlerischen Veranstaltungen hat sich (gegenüber den Mitteilungen im Maiheft) insofern geändert, als das Kammerkonzert im Konservatorium Donnerstag, 18., der Kammerorchesterabend im Neuen Rathaus Montag, 15. Okt. stattfinden wird, und als an dem zweiten Opernabend anstatt Wagners „Liebesverbot" Mozarts „Zaide" und „Schauspieldirektor" zur Aufführung kommen werden.

Eine Aufführung, die gewiß auf großes Interesse bei allen Kongreßteilnehmern stoßen wird, soll zu einer noch bekannt zu gebenden Zeit im Rahmen der vereinigten Sektionen VIa und b stattfinden, nämlich eine Aufführung von Motets des Bamberger Codex (13. Jahrh.) durch den Thomanerchor unter Leitung von Herrn Prof. Dr. Straube.

Die Zeiten für die Tagungen der einzelnen Sektionen stehen noch nicht endgültig fest; jedoch kann vorläufig schon soviel gesagt werden, daß nach Möglichkeit versucht werden wird, die Sitzungen so anzuordnen, daß möglichst wenige jeweils zur gleichen Zeit tagen, damit jeder Kongreßteilnehmer in der Lage ist, möglichst viele Sektionsberatungen mit anzuhören. Die Sektion IV (Musikalische Erziehung und Organisation) wird voraussichtlich nachmittags tagen, damit auch der Leipziger Lehrerschaft Gelegenheit zur Teilnahme geboten wird. Die Dauer der einzelnen Referate ist für alle Sektionen einheitlich auf 20, in besonderen Ausnahmefällen auf 40 Minuten angesetzt worden; jeder Diskussionsredner hat 5, im Höchstfalle 10 Minuten zur Verfügung. Die Herren Sektionsleiter werden im Interesse einer geordneten Abwicklung des gesamten Kongreßprogramms um strikte Einhaltung der einzelnen Zeiten dringend gebeten. Ferner bittet der Arbeitsausschuß hierdurch die Herren Sektionsleiter schon jetzt, Material zur Veröffentlichung der Resultate ihrer Sektionsverhandlungen sammeln zu wollen, da die Herausgabe eines gedruckten Kongreßberichts in Aussicht genommen ist und (soweit das bei heutigen Verhältnissen möglich ist) auch bereits gesichert erscheint.

Die Sektionen VIa und b sind unter Leitung von Herrn Prof. Dr. J. Wolf vereinigt worden. Die Sektion VIc (Prof. Schneider) ist weggefallen, und die hierfür vorgesehenen Referate werden auf andere Sektionen verteilt, soweit dies nicht schon geschehen ist. Die Leitung der Sektion VIg (musikalische Landeskunde) hat anstelle des an der Teilnahme verhinderten Herrn Prof. Seiffert Herr Prof. Dr. Schiedermair, Bonn, Musikwiss. Institut der Universität, freundlichst übernommen.

Bezüglich der angekündigten sechs öffentlichen Vorträge kann nähere Mitteilung leider erst später gemacht werden, da der größte Teil der definitiven Angaben über Themen, Zeiten usw. noch aussteht. Übrigens wird zum Beginn des Kongresses ein gedrucktes Programmbuch vorliegen, das eine vollständige Übersicht über sämtliche Veranstaltungen, deren Zeiten, den Ort der einzelnen Vorträge, Sitzungen, Aufführungen usw. enthalten wird, so daß sich jeder Kongreßteilnehmer leicht über die Gesamtanlage des Kongresses informieren kann.

Die Direktionen der Stadtbibliothek und des Stadtmuseums Leipzig haben in entgegenkommender Weise sich bereit erklärt, ihre Bestände an musikalischen Handschriften und wichtigen Drucken, Bildern usw. zusammenzustellen und mit gleichartigem Material aus Leipziger Privatbesitz zu einer Ausstellung zur Musikgeschichte und der Geschichte des Verlagswesens in Leipzig zu vereinigen und auf diese Weise ihrerseits zur Bereicherung des Kongreßprogramms beizutragen. Beiden Direktionen sei auch an dieser Stelle dafür im voraus Dank ausgesprochen. An Führungen und Besichtigungen sind außerdem (in teilweiser Abänderung früherer Angaben) nunmehr vorgesehen: Druckereibetrieb und Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel und Klavierbaufabrik Julius Blüthner.

Endlich möge zur Orientierung der Kongreßteilnehmer hier das Programm der einzelnen Sektionen folgen, soweit es bisher feststeht. Die Reihenfolge der einzelnen Referate ist meist noch unverbindlich; Änderungen bleiben vorbehalten; das genaue Programm mit allen Einzelheiten wird, wie bereits bemerkt, szt. im Programmbuch des Kongresses veröffentlicht werden:

Sekt. I: Bibliographie (Prof. Dr. Schwartz–Leipzig).

Referenten: Schwartz, Zum allgemeinen Stande der deutschen Musikbibliographie.
Altmann, Die geschichtl. Entwicklung der Katalogisierung von Musikalien.
J. Wolf, Über Katalogisierung musikalischer Handschriften.
Orel, Zur Quellenkunde für neuere Musikgeschichte.
Altmann, Über die Notwendigkeit einer internationalen Bibliographie der musik. Erscheinungen ernsterer Richtung.
Sachs, Zur Inventarisierung von Musikinstrumenten.

Allgemeine Besprechungen: Grundsätzliche Fragen der Katalogisierung. Durch eine breite Diskussion sollen Richtlinien für Schaffung einer zusammenfassenden wissensch. Musikbibliographie aufgestellt werden, wobei folgende Einzelthemen zur Debatte gestellt werden sollen: Neubearbeitung des Eitnerschen Quellenlexikons und von Eitners Verzeichnis der Neudrucke. Verzeichnis der musikwiss. Dissertationen an deutschen Universitäten. Katalogisierung von Zeitschriftenaufsätzen. Mittel und Wege zur Drucklegung einer solchen Bibliographie.

Sekt. II: Vergleichende Musikwissenschaft (Dr. Heinitz–Hamburg).

Ref.: Lach, Zur Entwicklungsgeschichte des musikalischen Denkens.
Lachmann, Der Begriff des Maqams.
Herzog, Thema noch unbestimmt.
Lach, Die Musik der turktatarischen, finnisch-ugrischen und Kaukasus-Völker.
Heinitz, Die Beziehungen zwischen vergleichender und allgemeiner Musikwissenschaft.
Evtl. freies Diskussionsthema: Die Melodie der Sprechsprache unter musikwissenschaftlicher Betrachtung.

Allgemeine Besprechungen: Die Besetzung der vergl. Musikwissenschaft an in- und ausländischen Universitäten (Einsendung von Material erbeten).

Die Anbahnung zukünftiger Forschungsreisen und ihre materielle Sicherung. Zentralisierung und Sichtung transskribierten Materials. Die Frage der lexikalischen Melodienordnung. Privater Arbeitsaustausch von unveröffentlichten Arbeiten. Programm und Richtlinien einer dauernden Arbeitsgemeinschaft für vergl. Musikwissenschaft.

Sekt. III: Methodik der Musikforschung (Prof. Dr. Adler–Wien). Programm steht noch aus.

Sekt. IV: Musikalische Jugenderziehung und Organisation (Prof. Dr. Kestenberg–Berlin). Progr. steht noch aus. Die Sitzungen finden voraussichtl. an 4 Nachmittagen statt.

Sekt. V: Theorie der Musik (Prof. St. Krehl–Leipzig).

Ref.: Wicke, Die harmonische Analyse in reiner Stimmung mit Demonstrationen am Reinharmonium A. v. Oettingens.

Karg-Elert, Das Problem der Klangerklärung.

Werker, Die Kommamodulation bei Palestrina.

Krohn, Über die Kirchentonarten.

Biehle, Der Raum und die Musikausübung.

Laker, Das musikalische Sehen als Grundlage von Reformen beim musiktheoretischen Unterricht.

Eitz, Tonwort und musikalische Begriffsbildung.

Wetzel, Thema noch unbestimmt.

Wiehmayer, Thema noch unbestimmt.

Müller-Blattau, Das pädagogische Problem des Kontrapunkts und der Fuge.

Krehl, Über horizontale und vertikale Linien im Kontrapunkt.

Sekt. VI a—b: Altertum, Mittelalter und mehrstimmige Musik bis 1600 (Prof. Dr. J. Wolf–Berlin).

Ref.: Einstein, Aufführungspraxis in der weltl. italienischen Musik des 16. Jahrh.

Moser, Von der instrumentalen Diminutionspraxis und der Kolorierungstechnik im 15. Jahrh.

Orel, Zur Kompositionstechnik im Zeitalter der Trienter Codices.

Schneider, Grundsätzliches zur Interpretation des Schriftbildes.

Werner, Über innere Kriterien für die vokale oder instrumentale Bestimmung älterer Musik.

J. Wolf, Aufführungspraxis im 14. Jahrh.

Kathi Meyer, Thema noch unbestimmt.

Gurlitt, Thema noch unbestimmt.

Eickhoff, Der Viertakter in der griechisch-römischen Rhythmik.

Ursprung, Thema noch unbestimmt.

Sekt. VI c: gestrichen.

Sekt. VI d: Das klassische Zeitalter (Prof. Dr. W. Fischer–Wien). Programm steht noch aus.

Sekt. VI e: Romantik und Moderne (Prof. Dr. Schünemann–Berlin).

Ref.: Dorfelder, Die erste Aufführung des Liebesverbots zu Magdeburg im Jahre 1836 und die zweite Aufführung im Nationaltheater zu München am 24. März 1923. Korref.: Prüfer.

Lorenz, Die musikalische Formgebung in Wagners Musikdramen.

Orel, Zum Stil Anton Bruckners.

Pisling, Zum Stil der jüngsten Musik.
Bekker, Die Opernreform der Romantik.
Kurth, Thema noch unbestimmt.
Schünemann, Thema noch unbestimmt.

Sekt. VIf 1: Katholische Kirchenmusik (Prof. Dr. Müller-Paderborn).
Programm steht noch aus.

Sekt. VIf 2: Protestantische Kirchenmusik (Geh.-R. Prof. Dr. D. J. Smend-Münster).
Ref.: Lott, Auferstehungshistorien im 16. Jahrh.
Prüfer, Schein, Schütz und das geistliche Konzert.
Moser, Meine Arbeitsergebnisse bei der Herausgabe der Luthermelodien (Weimarer Lutherausgabe, Bd. 35).
Balthasar, Kirchenlied und geistliches Volkslied in Gegenwart und Zukunft.
Rattay, Die Reform des evangelischen Chorals auf rhythmischer Grundlage, aufgebaut auf den Forschungen von H. Post-Königsberg.
Eickhoff, Welchen Rhythmus müssen die Melodien der evangelischen Kirchenlieder in dem zu erwartenden deutschen evangelischen Kirchengesangbuch erhalten?
Anton, Thema noch unbestimmt.
Biehle, Die liturgische Gleichung.

Sekt. VIg: Musikalische Landeskunde (Prof. Dr. Schiedermair-Bonn).
Ref.: Moser, Bedürfnisse der musikalischen Lokalforschung in Deutschland.
Werner, Die praktische Durchführung der lokalen Musikforschung in Sachsen-Thüringen.
Oberborbeck, Schwäbische Reichsstädte als Träger deutscher Musikkultur im 18. Jahrh.
Kruttge, Zur Musikgeschichte Westfalens.
A. Schmitz, Niederländische Musik in Aachen in der 2. Hälfte des 16. Jahrh.
Schiedermair, Aufgaben und Ziele einer Musikgeschichte des Rheinlandes.

Sekt. VII: Instrumentenkunde (Prof. Dr. Sachs-Berlin).
Ref.: Kinsky-Köln, Wesen und Behandlung des zweimanualigen Cembalo.
Geiringer, Thema noch unbestimmt.

Sekt. VIII: Musikalische Ästhetik (Prof. Dr. Schering-Halle).
Ref.: E. Schmitz, Grundsätzliches zur Analyse der Harmonik.
H. Mersmann, Musikalische Hermeneutik auf phänomenolog. Grundlage.
Moos, Hermann Siebeck als Musikästhetiker.
Harburger, Geometrie der Empfindungen.
Heuß, Lied und Arie.
Wiehmayer, Mittel und Wege zur Neugestaltung der technisch-ästhetischen Analyse von Musikwerken und zu einer neuen Formenlehre.
Wellesz (Zur Ästhetik der Musik der Gegenwart; Thema noch unbestimmt).
Schering, die ästhetischen Werte des musikalischen Vortrags.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft
Prof. Dr. H. Abert
Vorsitzender.

Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750)

Von

Gustav Friedrich Schmidt, München

I

Das Singballett und der Einfluß der französischen Oper

Die venetianische Oper, die im Jahre 1637 als Volksoper ins Leben getreten war, hatte der jungen neuartigen Kunstschöpfung der Florentiner Hellenisten in kurzer Zeit zu einem europäischen Weltruf verholfen, daß außer deutschen Musikern nicht nur Fürsten und Adelige, sondern auch die bürgerlichen Schöngeister und gebildeten Kaufleute aus allen Ländern in die Lagunenstadt eilten, um dort das neueste Weltwunder kennen zu lernen.

Zwar hatte schon der Großmeister Heinrich Schütz den Versuch gemacht, das italienische Kunstprodukt auf deutschen Boden zu verpflanzen, indem er das Haupt der ersten schlesischen Dichterschule, Martin Opitz, dazu veranlaßte, ihm zur Komposition einer Festoper für seinen fürstlichen Auftraggeber, den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, Rinuccinis „Dafne" ins Deutsche zu übersetzen, und am 13. April 1627 hatte im Schlosse Hartenfels bei Torgau anläßlich der Vermählung der Tochter des Kurfürsten mit dem Landgrafen Georg von Hessen die erste deutsche Opernaufführung stattgefunden[1]. Aber dieses an sich hochwichtige geschichtliche Ereignis war infolge seines höfischen Charakters doch nur von lokaler Bedeutung geblieben. Erst nach den blutigen Wirren des Dreißigjährigen Krieges, aus dem Deutschland bis zum Tode erschöpft und politisch geknechtet hervorging, und durch den es in der Entwicklung und Entfaltung seiner geistigen und künstlerischen Kräfte um viele Jahrzehnte aufgehalten wurde, konnten die deutschen Renaissancebestrebungen auf musikdramatischem Gebiet wieder aufgenommen und mit größerem Erfolg durchgeführt werden. Im Schoße der deutschen Fürstenhöfe fanden die italienische Oper und das ganz unter ihrem Einfluß stehende deutsche Singspiel ihre fürsorglichste Pflegestätte. In Wien, München und Dresden hatte das italienische drama per musica in den Jahren 1629[2], 1653[3] und 1662[4] seinen Einzug gehalten. Berühmte

[1] Schützens „Dafne" war zwar die erste deutsche Oper, aber nicht das erste Musikdrama, das in Deutschland gegeben wurde. Bereits 10 Jahre früher lassen sich am Salzburger Hofe italienische Opernaufführungen nachweisen. Erzbischof Marx Sittich von Hohenems (1612—19) ließ sowohl auf dem Naturtheater seines Lustschlosses Hellbrunn wie auch in seiner Residenz von 1617—1619 opernähnliche Legenden wie „St. Christina" und ausgesprochene Opern wie „Il Orfeo", „Andromeda", „Il Perseo" aufführen, nach zeitgenössischen Berichten des ersten Rektors der Salzburger Universität, Matthias Weiß, und des Chronisten Johann Steinhauser. Vgl. Rob. Haas: „Eberlins Schuldramen und Oratorien", Stud. z. Musikw., Beih. d. D. T. Ö. VIII, S. 9 und Arthur Kutscher: „Das Salzburger Barocktheater" (noch nicht im Druck erschienen).

[2] „Gli Austriaci", Komponist unbekannt, (A. v. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte, Wien 1901, S. 5).

[3] Die Opernkantate „L'arpa festante" des Hofkaplans, Harfenisten und Dichtermusikers Gio. Batt. Maccioni, die im August 1653 gelegentlich des Besuchs Kaisers Ferdinand III. gegeben wurde, war nach Sandbergers Forschungen „das erste Gebilde des neuen musikdramatischen Stiles", das in München zur Aufführung gelangte. Vgl. Denkm. d. T. i. Bayern. II, 2, S. XIV.

[4] „Il Paride" von Bontempi.

italienische Opernkomponisten traten als Kapellmeister und Sänger in die Dienste deutscher Monarchen und trugen nicht wenig dazu bei, den Ruhm ihres Heimatlandes zu verbreiten. Die Wiener Oper wurde geradezu ein ernsthaftes und gefährliches Konkurrenzinstitut der Opernzentrale Venedig, da die kaiserliche Hofoper nicht nur venetianische Opern als Exportware ein- und ausführte, sondern auch die ersten Größen unter den venetianischen Opernkomponisten wie Cesti, Pietro Andrea und Marc' Antonio Ziani u. a. eigens Werke für diesen Hof komponierten und sich zeitweilig in kaiserlichen Dienst begaben. Dem Beispiele Wiens, Münchens und Dresdens folgten bald auch die kleineren Residenzen Deutschlands und die freien deutschen Reichs- und Handelsstädte.

Aber nicht nur Italien, auch Frankreich übte gleichzeitig einen gewaltigen Einfluß auf die musiktheatralischen Festveranstaltungen an deutschen Fürstenhöfen aus, indem gerade das französische Ballett mit seinen Vorläufern und Abarten, den Maskeraden, Wirtschaften, Aufzügen und ähnlichen tanzartigen Stücken mit teilweise gesungenen Partien, Deutschland den Übergang von den alten Intermedien und Stech-, Ritter- und Rennspielen zu den verfeinerten höfischen Tanzspielen vermitteln half. So finden wir denn auch an allen deutschen Residenzen, die der Oper ein Interesse entgegenbringen, die Ballette neben dieser einhergehen, ja meistens bilden sie sogar lange vor Einführung der italienischen und deutschen Oper zusammen mit den sogenannten Freudenspielen — einer Mischgattung von gesprochener Komödie, Allegorie oder Schäferspiel mit Lieder-, Chor- und Tanzeinlagen — das einzige Dokument bühnenmusikalischer Kunst.

Der unter der politischen Vormachtstellung Frankreichs im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr zunehmende französische Kultureinfluß auf Sprache, Sitten und Denkart der Deutschen zog nicht nur das höfische Leben der Fürsten und des Adels ganz in seinen Bann, sondern drang auch über die gebildeten Stände tiefer und tiefer ins Volk. Diese entnationalisierende Ausländerei forderte denn auch häufig genug den beißenden Spott der deutschen Satiriker heraus, wie Logaus, Moscherosch', Laurembergs, Rachels, Schuppius' u. a. (meist anonymer) Schriftsteller. Unter den am Ausgang des Jahrhunderts erschienenen anonymen Satiren verdienen die beiden folgenden Beachtung: „Der deutsch-französische Modengeist" und „Der französische, Deutschland verderbende Greuel und Abgott Ludwig XIV." Da heißt es im „Modengeist" u. a., alles sei französisch, Sprache, Kleidung, Speise, Hausrat, Tanz, Musik und Krankheiten. Deutsche Treue, Redlichkeit und Tapferkeit seien verschwunden, der widerliche Franzosengeist habe die Deutschen geködert, wie die Schlange die ersten Menschen im Paradiese. Vornehmlich stehe es so an den deutschen Höfen. Wer dort Platz finden wolle, der müsse französisch verstehen und in Paris, das hier als „Universität aller Leichtfertigkeit" bezeichnet wird, gewesen sein. Auch über das Verschwinden der alten deutschen Tänze, die niemand mehr tanze, klagt der anonyme Verfasser. Die französischen aber seien „Erzphantasterei und Luftspringerei" und verführen die Tänzer zur Unzucht, so daß rechtschaffene Jungfern nicht mehr mittanzen wollen. Sogar auf einer Schneiderhochzeit sei unlängst französisch getanzt worden. Auch die Musik sei ausschließlich französisch. Wo mehrere Frauenzimmer zusammenkommen, singen und sprechen sie nur noch von Rigaudons, Ouvertüren, Balletten, Bourréen[1].

[1] Curt Gebauer, Quellenstudien zur Geschichte des französischen Einflusses auf Deutschland seit dem Dreißigjährigen Krieg. Arch. f. Kulturgesch. IX, Leipzig, Berlin 1911, S. 424/25.

Will man von der Entstehung der deutschen Oper ein entwicklungsgeschichtliches Bild entwerfen, so muß man die verschiedenen Arten der höfischen Festspiele streng voneinander scheiden. Neben den Komödien und allegorischen Fest- und Schäferspielen mit musikalischen Einlagen von Liedern, Chören Tänzen und Instrumentalstücken[1] und den bald mit deutschen, bald mit französischen oder italienischen Titeln aufgeführten Maskeraden, Aufzügen und Balletten führt die nach italienischem Modell geformte, d. h. mit Arien, harmonisiertem Rezitativ und Chor- und Ensemblestücken versehene, deutsche Oper vor dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts nur ein bescheidenes Dasein. An ihrer Stelle behauptet lange Zeit das deutsche sogenannte Singballett das Feld. Hierunter versteht man ein nach französischen Vorbildern vorwiegend mit Tänzen durchsetztes Ausstattungsstück, das einen pastoralen, mythologischen oder sagengeschichtlichen Stoff mit Benutzung des ganzen musikalischen Apparates der italienischen Oper mit weniger oder größerem dramatischen Geschick behandelt, ohne besondere Wertlegung auf dramatischen Aufbau der Handlung. Diesen höfischen, ballettartigen Kunstgebilden theatralischen Stils, die fast immer auf die Mitwirkung der Mitglieder eines fürstlichen Hauses und anderer hoher Standespersonen rechneten, dienten die französischen „Ballets de cour“ als Muster.

Eines der frühesten Beispiele besonders prunkvoller ballettartiger Aufzüge mit Gesang, Tanz und Ringelspielen in Deutschland gibt uns Walter in seiner „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe“[2]. Sie bildeten im Rahmen von Ritterspielen den Hauptteil der Festveranstaltungen am Heidelberger Hofe im Sommer 1613, als Kurfürst Friedrich V. mit seiner jungen Gemahlin Elisabeth Stuart, einer englischen Königstochter, seinen feierlichen Einzug in seiner Residenz hielt. Auch am sächsischen Hofe waren solche Aufzüge oder Inventiones und Caroussels, wie man sie zu nennen pflegte, bereits lange vor Aufführung der Schützschen Oper „Daphne“ die Hauptbelustigung bei festlichen Anlässen. Vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet kann man diese Prunkballette als eine modernisierte Wiedergeburt der alten Intermedien bezeichnen, deren Entstehungszeit bis in das 13. Jahrhundert zurückdatiert. Das erste Ballett nach französischem Muster fand am Dresdener Hofe am 15. Februar 1622 statt[3]. Neben den Hofballetten machten sich um diese Zeit noch immer die älteren Turnier-, Fecht- und Kampfspiele breit, namentlich die sogenannten „Tierhetzen“. Wölfe, Bären, Büffel, Wildschweine, Löwen, aber auch zahmere Tiere, wie Dächse, Ochsen, Füchse, ja sogar Pferde wurden aufeinander gehetzt[4]. Erst nach und nach wurde durch den französischen Einfluß auch der Hofgeschmack und die Verfeinerung des Tones im gesellschaftlichen Leben gefördert und erhielten die Hofballette kultiviertere Bedeutung. Alle Hofdichter und Hofkomponisten mußten neben poetischen und musikalischen

[1] Hierher gehören auch die Schulkomödien mit musikalischen Einlagen, ferner die Schulakte, die Säkular- und Weihnachtsspiele, die uns interessante „Anhaltspunkte für Rückschlüsse auf die Entwicklung der ältesten deutschen Oper und das allmähliche Eindringen des neuen Stils“ geben. Vgl. Hans Mersmann: „Ein Weihnachtsspiel des Görlitzer Gymnasiums von 1668“. A. f. M. I, 2, S. 245.

[2] Leipzig 1898, S. 24.

[3] Moritz Fürstenau, Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurfürsten v. Sachsen, Dresden 1861, I, S. 94.

[4] Fürstenau, a. a. O. I, S. 94—95.

Arbeiten theatralischen und kirchenmusikalischen Stils für den Bedarf an Tanzspielen Sorge tragen und sich den Anordnungen der engagierten französischen Tanzmeister fügen. Heinrich Schütz komponierte für die Vermählungsfeier des Kurprinzen Johann Georg von Sachsen mit der Prinzessin Magdalena Sybille von Brandenburg am 20./30. November 1638 das Ballett „Orpheus und Euridice", dessen Invention und Poesie aus der Feder des mit Opitz befreundeten Wittenberger Universitätsprofessors August Buchner stammte, und schuf damit bereits ein Ballett höheren Ranges, ein „Sing-Ballett". Auch ein „Ballet von Zusammenkunfft und Wirckung der sieben Planeten", das erst nach Schützens Tode im Jahre 1678 zur Aufführung kam, wird diesem zugeschrieben. Wie schon Fürstenau[1] richtig erkannt hat, blieb sich diese Art höfischer Festspiele im Laufe des 17. Jahrhunderts oft so gleich, daß zwischen Singspielen, Opern und Balletten kein prinzipieller Unterschied besteht und „die Bezeichnung in vielen Fällen fast eine zufällige" zu sein scheint. Eine andere von dem Musikhistoriker schwer zu lösende Aufgabe ist bei dem Mangel an erhaltenem musikalischen Material die Entscheidung der Frage, ob in diesen ersten deutschen Singspielen und Singballetten, wie z. B. in den von Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel gedichteten und von Johann Jacob Loewe komponierten Singspielen, der Dialog gesprochen oder als gesungenes Rezitativ behandelt worden ist.

Wie am Dresdner Hofe, so bürgerten sich diese Ballette allmählich auch an allen größeren und kleineren Residenzen Deutschlands ein. Am Stuttgarter Hofe gelangte das erste Singballett im Jahre 1660 zur Aufführung: „Ballet der Natur, oder: Fürstliche Frühlings-Lust". Es bestand aus fünf Teilen und enthielt u. a. auch ein kleines „Singe-Spiel" von der Verwandlung der Daphne[2]. Der Brandenburg-Ansbacher Hof eröffnete im Jahre 1673 mit Johann Wolfgang Francks „Glückwünschendes Jagd-Ballet" die Ära deutscher Singspiele von Franck, Löhner, Conradi, Kreß, Joh. Phil. Krieger und Boxberg[3]. Am Hofe Christian Ernst's von Brandenburg-Bayreuth gelangten am 22. November 1662 zur Feier der Heimführung der Prinzessin Erdmuthe Sophie von Sachsen als Gemahlin des Markgrafen das „Sing-Spiel, betitelt Sophia" und einige Wochen später am 30. des „Weinmonats" (30. XII. 9. I.) das „Ballet der Natur"[4] zur Aufführung. Beide Dichtungen hatte der dem Nürnberger Blumenorden angehörende Dichter Siegmund von Birken, genannt Betulius, verfaßt[5].

Die sächsischen Nebenlinien begannen verhältnismäßig spät mit der Einführung des Singballetts und Singspiels. Noch im Jahre 1654 gab man am Altenburger Hof zur Einsegnung des Prinzen Christian einen „Aufzug", der zur Gattung der „Ringrennen" gehört. Hierin traten u. a. die vier Elemente, die vier Jahreszeiten und die vier Alter auf. Erst im Jahre 1671 erhalten wir mit dem aus 21 Entreen

---

[1] Fürstenau, a. a. O., S. 88.

[2] Joseph Sittard, Zur Gesch. der Musik u. des Theaters am Württembergischen Hofe. Bd. I, S. 228.

[3] Vgl. H. Mersmann, „Beitr. z. Ansb. Musikgesch.", Eisleben 1916, S. 23 und Curt Sachs: „Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Friedrich". SIMG XI, S. 118 ff.

[4] Der vollständige Titel des Stückes lautet: „Ballet der Natur, welche mit ihren Elementen, sich fröhlich und glückwünschend vernehmen läßt".

[5] Vgl. L. Schiedermair, „Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus". Leipzig 1908, S. 6 und 7.

bestehenden Ballett „Liebe Herculis und Dejanira" Kunde von einem Ballett höherer Ordnung, einem Singballett, und im Jahre 1697 von einem ausdrücklich „Sing-Spiel" betitelten Stück: „Das glücklich-aufgegangene Anhaltische Bären-Gestirn". Eisenberg gelangte am 7. Mai 1683 mit der Aufführung des Stückes „Der Höllen-stürmende Liebes-Eiffer, Orpheus und Eurydice" zum ersten deutschen „Singe-Spiel". Rudolstadt, wo bereits seit 1665 Lustspiele, wie „Der Vermeinte Printz", und Mischspiele, wie „Ernelinde/Oder/Die/Viermahl/Braut", von Jacob Schwiger oder Filidor, wie sich der Dichter mit fingiertem Namen zu schreiben pflegte, mit „Singenden Zwischen-Spielen" und „Aufzügen" zu den Repertoirestücken des Hoftheaters gehörten, erhielt erst in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts eine deutsche Oper durch seinen Kapellmeister Philipp Heinrich Erlebach. Das „Singe-Spiel: Streit der Famä und Verschwiegenheit über die Liebe" von Erlebachs Komposition wurde hier im Juni 1696 zur Feier der Vermählung des Herzogs Friedrich II. von Sachsen-Gotha mit Magdalene Auguste von Anhalt-Rudolstadt zur Aufführung gebracht. Als Vorläufer der Weißenfelser Oper, die Ende des Jahres 1679 mit dem Singspiel „Rosander und Rosimene" ihre Pforten öffnete[1], verdient Halle als eine besonders frühe Pflegestätte der deutschen Oper Beachtung. Johann Adolphs Vorgänger, Herzog August, zugleich Administrator des Primat- und Erzstiftes Magdeburg, hatte Weißenfels schon 1657 zur Residenz erhoben, zog es aber vor, in Halle zu residieren. Bereits im Jahre 1654 wurde hier ein Stück unter dem Titel „Hochzeit der Thetis" gegeben, das wir jedoch nicht mit Bestimmtheit als Oper bezeichnen können[2]. Über das zweite im Jahre 1658 in Halle aufgeführte Stück sind wir besser unterrichtet. Es war dies ein in ungebundener Rede abgefaßtes „Neuanmuthiges Schau-Spiel, betitelt: Clarimunda, oder: Benedeiter Liebes-Sieg". Der Magdeburger Dichterkomponist Philipp Stolle hatte dafür den musikalischen Teil beigesteuert: die „zwischen die Auftritte eingeschalteten Lieder, die von den Chören sollen gesungen werden"[3]. Auch zu dem „Musicalischen Schau-Spiel: Himmlischer Gnaden-Segen" zur Feier des Geburtstages des Herzogs am 13. August 1660 soll Stolle die musikalischen Einlagen komponiert haben[4]. Zwei Jahre später begegnen wir dann aus gleichem Festanlaß dem ersten halleschen Ballett, der „Masquerade der Vier Jahrs-Zeiten" mit Liedereinlagen und 19 Entreen und am 3./13. März 1663 zur Feier der Einsegnung der Tochter des Herzogs, der Prinzessin Dorothea, dem ersten „Sing-Spiel", aber eigentlich richtiger „Sing-Ballett" betitelten Stücke: „Der verzweifelte, und dadurch das bedrängte Reich befreyende Nero".

Unter den benachbarten thüringischen Residenzen Gotha, Koburg, Weimar, Meiningen, Römhild, Merseburg, Zeitz beginnt Gotha als erste mit Aufführungen deutscher Ballette und Singspiele mit gesprochenem Dialog schon um die Mitte des

[1] Die Übersiedlung des Hofstaates von Halle nach Weißenfels erfolgte aber erst nach dem Tode des Herzogs August († 4. Juli 1680) unter seinem Nachfolger Johann Adolph am 18. August 1680. (A. Werner: Städtische u. fürstl. Musikpflege in Weißenfels, Leipzig 1901, S. 52.)

[2] Werner, a. a. O., S. 113.

[3] Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutsch., dram. Dichtkunst, Leipzig 1757 I. S. 209/10.

[4] Opel, Zeitschr. f. allgem. Gesch. I, S. 926 und 932.

17. Jahrhunderts[1]. Auf Gotha folgen nacheinander Merseburg 1672, mit der „Opera: Die erfreute Ceres", Koburg seit 1686 mit gelegentlichen Aufführungen deutscher Singspiele, Römhild unter der Regierung Herzog Heinrichs 1692 mit dem „Auffzug: Der eifrig-erregte, doch glücklich beygelegte Praecedentz-Streit" und Meiningen erst sehr spät unter Schürmanns Kapellmeistertätigkeit am Hofe des Herzogs Bernhard im Jahre 1703[2].

Während die beiden süddeutschen Kulturzentren München und Wien[3] so ziemlich ausscheiden für die Pflege des deutschen Singspiels und Singballetts und sich mit der Bestallung italienischer oder italienisierter deutscher Komponisten und Kapellmeister gleich dem Italienertum verschrieben, wartete der Dresdner Hof außer mit den Schützschen Versuchen und zahlreichen deutschen Singballetten, deren Texte größtenteils von David Schirmer, Ernst Geller, Constantin Christian Dedekind gedichtet wurden, wenigstens gelegentlich auch mit deutschen Opern auf, wie „Apollo und Daphne", Musik von den Dresdner Kapellmeistern Perandi und Bontempi (1671, 1672 und 1678), „Io", von denselben Komponisten (1673 und 1678), und „Die verliebte Jägerin Diana", Text von Heidenreich, Komponist unbekannt (1678)[4].

Am erfolgreichsten setzten sich die freien Reichs- und Handelsstädte Nürnberg, Hamburg, Leipzig, Augsburg (in den neunziger Jahren des 17. Jahrh. unter Coussers Direktion) und die kleineren fürstlichen Residenzen Ansbach, Bayreuth, Braunschweig-Wolfenbüttel, Stuttgart, Weißenfels, Rudolstadt (bis 1754), Merseburg, Zeitz mit der Naumburger Meßoper, Durlach-Karlsruhe und Gotha für die Pflege einer Nationaloper und des deutschen Singspiels ein. Die Nürnberger[5], Augsburger, Weißenfelser, Rudolstädter, Merseburger und Gothaer Opern vertreten durchweg das rein deutsche Element, wohingegen an den andern Fürstensitzen und in Hamburg, Leipzig, Braunschweig, Naumburg auch die italienische und die mit italienischen Arieneinlagen reichhaltig durchsetzte deutsche Oper sich der Gunst hoher Häupter und Standespersonen und eines zahlenden Publikums zu erfreuen hatten.

Der französische Einfluß auf Hof, Adel und die gebildeten Stände machte sich auf musikalisch-theatralischem Gebiete besonders früh und stark in Norddeutschland geltend. An dem ganz unter politischer Abhängigkeit Frankreichs stehenden hannoverschen Hofe, namentlich nach dem Regierungsantritt des Herzogs Johann Friedrich „durch den Einfluß seiner in französischen Gesinnungen auferzogenen katholischen

---

[1] In einem ausführlichen auf Aktenmaterial gegründeten Bericht über die am 17. September 1646 erfolgte Einweihung der neuerbauten Kirche des gothaischen Residenzschlosses Friedenstein vom Jahre 1753, den uns Max Schneider (SIMG VII, S. 308) aus seinen „Vorarbeiten zu einer Geschichte der gothaischen Hofkapelle" mitteilt, erhalten wir auch nähere Kunde über das erste allegorische „Ballet" und einen „Aufzug" anläßlich der Festlichkeiten zur Feier der Einweihung der Schloßkirche und „Einsegnung" des Prinzen Friedrich.

[2] Weimar spielt als Pflegestätte der frühdeutschen Oper und des Singballetts nur eine untergeordnete Rolle.

[3] Die am kaiserlichen Hofe in die italienischen Opern eingelegten deutschen Arien und Lieder — etliche dieser Einlagen waren Arbeiten des Kaisers Leopold I. — sind nach Kretzschmar (Gesch. d. Oper, Leipzig 1919, S. 135) eigentlich die einzigen deutschen Spuren.

[4] Vgl. Fürstenau, a. a. O.

[5] Schweizelsbergers „Der verstellte Dorindo" (1718/19) ist die einzige Nürnberger Oper mit fremdsprachlichem Element; sie enthält eine italienische Einlage von Venus und Cupido: „Infelice, credete". Vgl. Sandberger, Zur Gesch. d. Oper in Nürnberg. Arch. f. M., I, 92.

Gattin Benedicta und bei seiner persönlichen Verehrung für Ludwig XIV."[1], fanden französische Komödien und französische Musik beifällige Aufnahme. Die drei Brüder Ernst August als Bischof von Osnabrück, Georg Wilhelm von Lüneburg-Celle und Johann Friedrich von Calenberg-Göttingen (seit 29. September 1665) mit dem Regierungssitz in Hannover hielten sich gemeinschaftlich eine französische Schauspielergesellschaft, die, wie uns Fischer[2] berichtet, abwechselnd in ihren Residenzen spielte. Auch französische Instrumental-Virtuosen nahmen die Herzöge gleichzeitig mit italienischen Sängern und Musikern in Dienst.

Schon Herzog Christian Ludwig († 15. März 1665) hatte für französisches Wesen eine große Vorliebe gezeigt und französische Tanzmeister an seinen Hof nach Celle berufen. In dem noch erhaltenen Textbuch mit „musicalischen Noten" und prächtigen Kupferstichen zu dem Ballett „Die Triumphirende Liebe, umgeben mit den Sieghafften Tugenden", das Johann Rist zum Verfasser hat, sind uns unter den Mittänzern auch die Namen von einigen französischen Tanz- und Fechtmeistern überliefert: „Charle du Plessis; M. Du Hay Dantz-Meister; M. Ville Longue Fechtmeister und „M. Van der Hocke Dantz-Meister". Dieses Stück besteht aus 18 Aufzügen mit vorausgehender Ansprache der „Fama oder des Gerüchtes" und des gesungenen „Lobliedes der Tugenden" und einem nachfolgenden „Grand-Ballet". Es wurde am 12. Oktober 1653 zur Feier „des Beylagers des Hertzogs Christian Ludwig zu Brunswig und Lüneburg und Dorothea, geb. Hertzogin zu Schleswig-Holstein" auf der „Fürstlichen Residenz" vorgestellt[3]. Rist lobte diese Aufführung mit den Worten, daß er „viele herrliche Männer, ja wol über 20" gehört habe, „welche alle inzumahl über die Maße kunstreich auf der Violin spieleten"[4].

Unter der Regierung des Herzogs Johann Friedrich, der am 29. September 1665 in seiner Residenz Hannover einzog, begann für diese Stadt eine Periode allgemeinen künstlerischen Aufschwunges. Durch den Übertritt des Herzogs zur katholischen Kirche wurde während des Gottesdienstes in der Schloßkirche „seit Ankunft der Kapuziner die Pracht der Liturgie entfaltet"[5]. Italienische Sänger und Musiker zog man zur prächtigeren Ausgestaltung des Kirchengesanges herbei. Johann Friedrich wurde auch der Begründer der hannoverschen Oper. Er und seine Brüder Georg Wilhelm und Ernst August gehörten seit langem zu den eifrigsten Besuchern der venetianischen Karnevalsopern und wurden von den Dichtern und Komponisten Venedigs mit Textbuchwidmungen und Dedikationsexemplaren handschriftlicher Opernpartituren wiederholt ausgezeichnet[6]. Pietro Andrea Zianis: „L'inconstanza trionfante ossia il Teseo" vom Jahre 1658 ist die erste unter den zahlreichen venetianischen Opern, die Georg Wilhelm, Johann Friedrich und Ernst August von Hannover gewidmet wurden. Einer der bedeutendsten venetianischen Opernkomponisten, Antonio

[1] Georg Fischer, „Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866", Hannover und Leipzig 1899, S. 4.

[2] A. a. O., S. 4, vgl. auch Fritz Berend, „N. A. Strungk, Sein Leben und seine Werke", Münchener Dissertation 1913, S. 39.

[3] Textb. Öff. Bibl. Meiningen; Univ.-Bibl. Göttingen, Fol. 765, Poet germ.-dram. 765, Landesbibl. Wolfenbüttel, Öff. u. Provinzial-Bibl. Hannover, Memorial Christ. Ludwig 35a.

[4] Berend, a. a. O., S. 25.

[5] Fischer, a. a. O., S. 4.

[6] Vgl. Taddeo Wiel, I Teatri musicale Veneziani del settecento. Venezia 1897.

Sartorio, wirkte zeitweise als Kapellmeister am hannoverschen Hofe. Seine im Jahre 1677 am Teatro San Salvatore zu Venedig aufgeführte Oper „Antonio e Pompejano" hatte er Johann Friedrich und dessen Gemahlin Henriette gewidmet und verehrt. Die Frage, ob diese und andere Opern Sartorios auch in Hannover zur Aufführung kamen, können wir ebensowenig entscheiden, wie die andere, welche musikdramatischen Werke außer der Cestischen (Zianischen?) „Orontea" (1678) und der „Alceste" (1679 und 1681) von dem Hoforganisten Mathio Trento am Herzoglichen Hoftheater gegeben wurden[1].

Johann Friedrich starb am 18. Dezember 1679 in Augsburg auf der Reise nach Italien. Sein Bruder Ernst August erhielt nun das Fürstentum Calenberg und die Residenz Hannover, wo er am 3. März 1680 einzog und am 12. Oktober die Huldigung empfing[2]. Über die glanzvollen Festveranstaltungen unter der Regierung Ernst Augusts und seiner hochgebildeten, schönen Gemahlin Sophie, Leibnitzens „Herrin und Freundin", die Vorliebe des Herzogs- und späteren Kurfürstenpaares für französische Musik und Balletts, namentlich seitdem Ernst August den berühmten Steffani als Kapellmeister und Sänger an seinen Hof berufen hatte, haben uns Chrysander, Fischer und unlängst Berend in seiner Strungk-Monographie ausführlich berichtet. Wie weit auch Nic. Adam Strungk, der im Juni 1682 auf des Herzogs Wunsch von Hamburg nach Hannover zurückkehrte, an der Komposition von Balletten beteiligt gewesen ist, darüber läßt sich nichts Gewisses sagen, obwohl es außer Zweifel steht, daß er für viele Stücke die Musik geschrieben hat. Auch bei der Nachforschung über die Komponisten der französischen Balletts, die schon vor Strungks zweiter Kapellmeistertätigkeit am hannoverschen Hofe in Mode gekommen waren, lassen uns die überlieferten Archivakten und Textbücher fast ganz im Stich. Berend vermag nur von drei Stücken die Autorschaft der Komponisten nachzuweisen und nennt hier die Namen Farinelli — den Leiter der französischen Kapelle — und „Valoix"[3]. Lullysche Musik und Arien wurden am Hofe mit Vorliebe gespielt und gesungen, aber es fehlt uns leider an authentischen Zeugnissen, ob hier auch ganze Opern und Ballette des französischen Tonmeisters, wie beispielsweise in Wolfenbüttel und Hamburg, gespielt worden sind. Die ersten beiden französisch betitelten Ballette wurden Ende März 1681 aufgeführt und trugen die Titel „Le Charme de l'Amour, Mascarade mise en Balet" und „La Chasse de Diane, Balet champestre"[4]. Auch in den französischen Komödien, denen der ganz französisierte hannoversche Hof seit langem ein großes Interesse entgegenbrachte, durften Balletteinlagen fast nie mehr fehlen[5].

Mit dem Tode des Kurfürsten Ernst August († 23. August 1698) ging auch die Oper in Hannover ein. Sein Nachfolger Georg Ludwig liebte die prunkvollen und rauschenden Hof- und Karnevalsfeste nicht mehr so sehr wie sein Vater, aber er war doch ein großer Musikfreund und Kunstliebhaber. Die Hofkapelle erfuhr eine

[1] Vgl. hierüber die von Berend (a. a. O., S. 41) korrigierten falschen Aufführungsdaten Fischers (a. a. O., S. 13).

[2] Fischer, a. a. O., S. 6.

[3] Berend, a. a. O., S. 67—68.

[4] Berend, a. a. O., S. 64.

[5] Ernst August hatte im Februar 1681 neun französische Komödianten in Dienst genommen; einige davon waren aus Brüssel gekommen. Vgl. Berend, a. a. O., S. 63.

bedeutende Verstärkung, zunächst durch Franzosen — wie er denn auch die französische Komödie beibehielt und dem Publikum freien Eintritt gewährte —, aber nach und nach gewannen doch die deutschen Musiker die Oberhand. Unter diesen erhielt kein geringerer als Händel für die Musikpflege am hannoverschen Hofe eine überragende Bedeutung und prägte ihr den Stempel seiner Persönlichkeit auf, bis dann im Jahre 1714, als Georg Ludwig als König Georg I. den englichen Thron bestieg, „Hannover eine Provinzialstadt" wurde[1].

Kommt die jüngere Braunschweig-Lüneburgische Linie für die Geschichte der frühdeutschen Oper nur insofern in Betracht, als ihre Herzöge und Kurfürsten durch die Pflege des höfischen Balletts und der italienischen Oper französische Instrumentalisten und große Musikerpersönlichkeiten, wie Sartorio, Strungk, Steffani, Händel, an ihren Hof zogen, unter welchen namentlich der deutschaklimatisierte Italiener einen gewaltigen Einfluß auf die weitere Entwicklung der deutschen Oper ausgeübt hat, so spielt dagegen die ältere Linie Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel mit der Schütz befreundeten Herzogin Sophia Elisabeth und den Herzögen Anton Ulrich, Ludwig Rudolph, Ferdinand Albrecht, August Wilhelm wegen ihres Eintretens für eine nationale Kunst eine hochbedeutsame Rolle sowohl in der Geschichte des deutschen Dramas, wie in der Geschichte des deutschen Singballetts und Singspiels. Mit Recht hebt Hahne[2] hervor, daß manche deutsche Fürsten jener Zeit Französisch besser verstanden und schrieben als Deutsch. Aber diese letztgenannten welfischen Fürsten — Anton Ulrich als Verfasser dickleibiger Romane und Singspiele hätten sich „immer vorzugsweise der deutschen Sprache bedient, obwohl sie sowohl das Französische wie das Italienische völlig beherrschten".

Hermann Kretzschmars Angabe, Hannover sei durch Braunschweig zur Oper gekommen[3], bedarf einer Richtigstellung dahin, daß dem Braunschweig-Wolfenbüttelschen Hofe wohl das Prioritätsrecht in der Pflege des deutschen Singspiels, Singballetts und Freudenspiels zukommt, daß aber für die Aufführungen von italienischen Opern und französischen Balletten am Hofe zu Wolfenbüttel die hannoverschen Höfe (Celle und Hannover) tonangebend wurden und diese ihre Hauptanregungen durch die persönlichen Beziehungen ihrer Herzöge zu italienischen und französischen Musikern empfingen. Jedenfalls fanden die ersten Wolfenbüttler italienischen Opernvorstellungen fast gleichzeitig mit Aufführungen französischer Opern Lullys (1685) erst im Jahre 1686 statt, während die italienische Oper in Hannover schon 1678 oder noch früher ihren Einzug gehalten hatte. Die in diesem Jahre hier aufgeführte Oper „Orontea" von Cesti (oder Ziani?) gelangte im August 1686 in Wolfenbüttel zur Wiederholung.

Auf die Renn- und Ritterspiele, von denen Chrysander einen Druck vom Jahre 1639 gesehen hat[4], folgten als erste musiktheatralische Belustigungen des Wolfenbüttler Hofes allegorische Festspiele, wie das von Justus Georg Schottelius gedichtete und mit Gesängen, Tänzen und niederdeutschen Zwischenspielen durchsetzte

[1] Fischer, a. a. O., S. 28.

[2] Otto Hahne, Die Erziehung Herzog Karls I. von Braunschweig-Lüneburg in den Jahren 1720—1722. Osterprogr. des Herzogl. Wilh. Gymn. zu Braunschweig 1911, S. 15.

[3] Kretzschmar, Gesch. d. Oper, S. 139.

[4] Jahrbuch f. musik. Wissensch. I, S. 172.

Stück: „New erfundenes Frewden-Spiel, genannt Friedens-Sieg", das im Jahre 1642 auf dem „Fürstl. Burg-Saal" zu Braunschweig „von lauter Knaben vorgestellt" und im Friedensjahr 1648 „auf vielfältiges begehren mit kupfer Stücke gezieret" in Wolfenbüttel gedruckt wurde[1].

Das erste eigentliche Ballett, „Ballet der Natur" betitelt, gelangte im Februar 1646 in Wolfenbüttel zur Aufführung[2]. Im Herbst desselben Jahres veranstaltete der Braunschweig-Wolfenbüttelsche Hof dem Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg zu Ehren anläßlich seines „Ein- und Durchzuges nach den Clevischen Landen" eine Festaufführung. „Der Wald Gott Pan / Samt / Seinen Verrichtungen: / Nach der alten Grichischen Poeten Erfindung" hieß das aus fünf Aufzügen und einer Vorrede bestehende Stück, das am 11. Oktober „in der Fürstl. Residenz und Haupt-Vestung Wolfenbüttel" „auf eine newe Art", d. h. nach Art der Italiener, zur Darstellung kam.

Das Vorwort des Textbuches berichtet über die Anlage des mit Einlagen von Liedern und konzertierenden Instrumentalweisen[3] reich bedachten symbolisierenden Aufzuges mythologischen Inhaltes: „Was gestalt die alten Grichen unter der Person, des Wald Gottes Pans, die Natur und dero Eigenschaften hochvernünftig vorgebildet, und deshalben unterschiedliche, fast anmuthige Verrichtungen dem Pan zugeeignet haben, Solches wird man einer Hoch-Churfürstlichen Personen zu gebührenden Ehren, in fünf Aufzügen, auf eine newe Art, in etwas vorzustellen versuchen. Weilen aber die Aufzüge selbst, wegen der Lenge, nicht kunten anhero gesezzet werden, als hat man nur zu diesem mahl die Lieder, welche jedes Aufzuges Andeutung und Inhalt begreifen, zu geringem Vorbericht alhie sehen lassen".

Folgendes chronologische Verzeichnis aller soweit nachweisbar in den nächsten 30 Jahren am Hofe zu Wolfenbüttel aufgeführten deutschen Sing- und allegorischen Festspiele und deutschen und französischen Ballette gibt uns einen musikgeschichtlich interessierenden Überblick über die erste Periode des herzoglichen Hoftheaters (bis zur Einführung der italienischen und französischen Oper) und möge hier aus diesem Grunde Platz finden:

1. Glückwünschende Freudensdarstellung, Dichtung vermutlich von Schottelius, Musik von der Herzogin Sophie Elisabeth, 10./20. April 1652. 2. Ein Götter- und Festspiel, Juni 1653[4]. 3. Der Minerva Banquet, Musik von Sophie Elisabeth, 1./10. Mai 1655. 4. Wiederholung von Nr. 1, 1./10. Mai 1655. 5. Ballet der Zeit „auf Pindarische Art eingerichtet", Musik von Sophie Elisabeth, 1./10. Mai 1655. 6. Frühlings-Ballet, oder: Dy Vermählung des Phoebus mit der Flora. „In einem Tanze vorgestellet", 20./30. August 1656. 7. Amelinde, oder: Dy Triumphirende Seele, Wy Sy nach vielerley versuchenden Anfechtungen überwindet, und Göttlicher Gnade fähig wird, Singe-Spiel, Dichtung von Herzog Anton Ulrich, Musik von dem braunschweig-wolfenbüttelschen Kapellmeister Johann Jacob Löwe, 10./20. April 1657. 8. Regier-Kunst-Schatten, oder: Vorstellung etlicher Beschaffenheiten, welche einem Potentaten verträglich oder nachtheilig seyn können, Singe-Spiel, Dichtung von Anton Ulrich, 1./10. Mai 1658. 9. Ballet Des Tages, oder: Aufblühende Frühlings-

[1] Textb. Univ.-Bibl. Göttingen, Dram. 5958.

[2] Chrysander, Jahrb. f. musik. Wissensch. I, S. 173.

[3] Im fünften Aufzug kommen „Pan und Apollo zum Zanke", pfeifen und spielen um die Wette. „Midas lobt den Pan, aber der alte Tmolus gibt den Ruhm und den Sieg dem Apollini, welcher dann dem Midae wegen des unverständigen Urtheils, Eselsohren aus dem Kopffe wachsen lesset."

[4] Chrysander, a. a. O., S. 173.

Freude, In der Fürstlichen Braunschweigischen Residentz und Hofe entsprossen, Dichtung von Anton Ulrich, 10./20. April 1659. 10. Orpheus aus Thracien, Der Calliope und desh Apollinis Sohn, Wie er seine Eurydice nach ihrem Tode unter der Erden gesuchet, gefunden, und wieder verlohren, auch selbst elendiglich umbkommen, Tragisches Geticht von Anton Ulrich, Musik von Johann Jacob Löwe, 20./30. August 1659. 11. Andromeda, ein Königliches Fräulein aus Äthiopien, des Cepheus und der Cassiope Tochter, Singspiel, Dichtung von Anton Ulrich, 1659[1]. 12. Ballet Der Natur, oder: Fürstliche Frühlings-Lust, Dichtung von Anton Ulrich, 10./20. April 1660. 13. Ballet de la paix, 1660. 14. Verwandlung der Calisto, Musicalisches Sing-Spiel, 1660. 15. Iphigenia, ein Königliches Fräulein, Agamemnonis der Mycenen und Argiver Königes Tochter, Wie Sie Clytemnestrae ihrer Mutter entführet, der Diana zum Opffer dargestellet, jedoch aus mitleiden wieder ausgewechselt, und endlich dem Pyladi vermählet wird, Singe-Spiel von Anton Ulrich, Musik von Johann Jacob Löwe, 5./15. Mai 1661. 16. Masquerade Der Hercinie, oder: Lustiger Aufzug deß Hartz-Waldes, Dichtung von Anton Ulrich, 5./15. Mai 1661. 17. Jacobs des Patriarchen Heyrath, oder: Die Geschicht des dienenden Schäffers Jacobs, wie er sich mit den beyden Töchtern des Labans, Der Lea und Rahel verehlichtet, Singe-Spiel, Dichtung von Anton Ulrich, 10./20. April 1662. 18. Des Trojanischen Paridis Urtheil von dem goldenen Apfel der Eridis, Dichtung von Anton Ulrich, 1662. 19. Ballet Der Gestirne, oder: Annehmliche Aufführung der Sieben Planeten, und etlicher vornehmen Gestirne, 18. Januar 1663. 20. Selimena, Singe-Spiel, Dichtung von Anton Ulrich, 21. Januar 1663. 21. Der Hoffman Daniel. Wie er bey dem Könige Dario gedienet, Singe-Spiel von Anton Ulrich, Musik von Johann Jacob Löwe(?), 10./20. April 1663. 22. „Ballet Der Diana, oder: Ergetzliche Lust der Diana, Welche Sie dem verliebten Schäffer Endymion, nachdem er in Carien den Berg Latmus besuchet, und Ihr aufgewartet", Dichtung von Anton Ulrich, 20./30. September 1663. 23. Der Hoffman Daniel usw., Wiederholung von Nr. 21, 20./30. September 1663. 24. Ein Geistl. Wald-Gedicht, dar. vorgest. wird: Wie der böse Feind der frommen Seelen auff vielerley Weise nachtrachtet, Und dieselben von dem Gewissen abgehalten werden, gedr. 1665. 25. Die Fürtrefflichkeit des Friedens, (Ballet), 2./12. Februar 1675. 26. Banquet Der Sieben Planeten, Masquerade, 4./14. November 1678. 27. Ballet, Frühjahr 1682. 28. Der beständige Orpheus, Singe-Spiel, Salzthal, 6. August 1684. 29. Le Combat des Elements, ou le Carousel des peuples elementaires, 19./29. August 1685. 30. Davids und Jonathans treuer Liebe Beständigkeit, Singe-Spiel, 1685. 31. Proserpine, Tragédie von Philippe Quinault, Musik von Jean Baptiste de Lully, 1685. 32. Ermione, Drama per musica von Aurelio Aureli, Musik von Antonio Giannettini, 11./21. Februar 1686.

Das „Ballet de la Paix" v. J. 1660 war das erste und „Le Combat du Soleil et de la Lune, ou: Le Carousel de Phaeton et d'Endymion" (August 1686) und die aus vier „Entrées" bestehende „Mascarade" (11./21. April 1687) waren die letzten französischen Ballette, die am braunschweigisch-wolfenbüttelschen Hofe zur Aufführung kamen. Die „Mascarade" wurde laut Vorbericht des Textbuches den Herzögen Rudolph August und Anton Ulrich zu Ehren anläßlich ihrer Rückkehr von einer größeren Reise von „den Franzosen, die die Ehre haben in herzoglichen Diensten zu sein" verfaßt, getanzt und gesungen[2].

[1] Chrysander, a. a. O. I, S. 175.

[2] „Leurs Altesse Serenissimes etant allé faire un voyage ... Lorsqu'ils furent revenus a Wolfenbutel, il n'y eut personne, qui n'en resentit une joye extreme ... Parmi cette rejouissance

Was vom Jahre 1688 ab an ballettartigen Festspielen (fast immer pastoralen Sujets) in Wolfenbüttel, Salzthal und Braunschweig gegeben wurde, waren entweder italienische[1] oder deutsche[2] Stücke.

Obwohl der französische Einfluß auf die Musik- und Theaterpflege am wolfenbüttler Hofe auch noch nach den Aufführungen der Lullyschen Opern „Proserpine" (1685), „Psyche" (1686) und „Thésée" (1687) keine geringe Bedeutung behielt — die zahlreichen von Bressand übersetzten französischen Komödien Corneilles und Racines und die häufigen Balletteinlagen französischer Musik in deutschen und italienischen Opern sind Zeugen dafür —, so gab doch die italienische Oper der braunschweig-wolfenbüttelschen ihr charakteristisches Gepräge, so daß Georg Philipp Telemann, als er um die Wende des 17. Jahrhunderts das Gymnasium zu Hildesheim besuchte[3] und von dort „mehrmahls nach Hannover und Braunschweig" fuhr, um sich Opern und Konzerte anzuhören, den Gegensatz zwischen den Kapellen am hannoverschen und wolfenbüttelschen Hofe in der dominierenden Stellung, die hier die italienische Musik und Oper, dort die französische Musik einnahm, in den beiden folgenden Gedichten treffend zum Ausdruck brachte[4].

Hannover:

„Hier ist der beste Kern von Frankreichs Wissenschafft
Zu einen hohen Baum und reifffter Frucht gediehen.
Hier fühlt Apollo selbst der muntern Lieder Krafft,
Und muß, als halb beschämt, mit seiner Leyer fliehen."

Braunschweig:

„Venedig darff nicht mehr in Bühnen triumphieren,
Denn Braunschweig reißet ihm die Ehren-Säulen ein,
Und weil auch hier so Stimm' als Instrument florieren,
So könnte dieser Ort ein kleines Welschland seyn"[5].

---

publique, les françois qui ont L'honneur d'être aleur service, tacherent de faire Connoitre Celle quils en avoient en leur particulier, par une petite mascarade qu'ils firent danser aleur retour / mais quel que chose qu'ils pussent faire, pour temoigner leur Joye . . ."

[1] Z. B. Coussers „Divertimento musicale" in I atto: La Grotta di Salzdahl", Dichtung von dem braunschweig-wolfenbüttelschen Hofdichter Flaminio Parisetti, 1691; „Doppia Festa d'Himeneo", Salzthal 1718; „La Festa di Minerva", Wolfenbüttel 1719, u. a.

[2] Z. B. „Ballett der vier Jahreszeiten", Musik von Clemente Monari, Braunschweig 1692; „Der Salzthalischer Markt", Salzthal 1693; „Doppelte Freude der Musen, Danzspiel", Dichtung von Bressand, Salzthal 1695; „Venetianische Hochzeit. Masquerade", Braunschweig 1696; „Die angenehme Gartenluft, Ballet" Salzthal 1696; „Türcken-Ballet und Bauren- oder Hirten-Masquerade", Braunschweig 1697; „Tempel der Tugend und Ehre, Danz-Spiel", Dichtung von Bressand, Wolfenbüttel 1697; „Die sich erfreuende Jahrs-Zeiten, Ballet", Musik von Schürmann(?), Wolfenbüttel 1700; „Der erfreuten Ocker-Schäffer angestelltes Fest", Musik von Schürmann, Braunschweig 1708.

[3] 1701 bezog Telemann die Universität Leipzig.

[4] Von Frankfurt am Main aus berichtete Telemann in seiner „Lebensbeschreibung" an Mattheson, am 14. September 1718, er habe in Hannover „Licht im Frantzösischen", in Braunschweig „im Italiänischen und Theatralischen Gout" empfangen. Vgl. Mattheson „Gr. Gen. Baß-Schule", Hamburg 1731, S. 172.

[5] Mattheson, ebenda, S. 172.

Gleichwie die französische Instrumental- und Ballettmusik auf die Entwicklung der frühdeutschen Oper eingewirkt hat, so ist auch das bald nach seiner Entstehung in Deutschland eindringende französische Musikdrama mit seinem Reichtum an Chören, Aufzügen, Tänzen und Instrumentalstücken von nicht geringem Einfluß gewesen für die deutschen und die in Deutschland wirkenden italienischen Komponisten (u. a. Draghi, Cesti[1], Steffani, Pietro Torri) und Operndichter. Allerdings vermochten die Opern Lullys in Deutschland ebensowenig festen Fuß zu fassen wie in Italien. Aber während z. B. in Modena Lullys „Psyché" im Jahre 1687 nur mit italienischen Einlagen gegeben werden konnte[2], gelangten die Musikdramen des Begründers der französischen Nationaloper am Hofe zu Wolfenbüttel[3] und in Hamburg[4] sogar in ihrer Muttersprache zur Aufführung. Auch in der Folgezeit drangen französische Opern nur selten ins Ausland ein[5]. Selbst die Rameauschen Bühnenwerke, die bekanntlich von den großen Meistern der zweiten neapolitanischen Schule, namentlich von Jommelli und Traetta eines ernsten Studiums gewürdigt wurden, fanden auf italienischem Boden eigentlich nur am Hofe der Bourbonen zu Parma beifällige Aufnahme; ja hier entwickelte sich geradezu ein andauernder Rameaukultus[6].

Die gleiche Bedeutung, die Modena und Parma als Hauptpflegestätten französischer Opernkultur für Italien hatten, hatten der braunschweig-wolfenbüttelsche Hof und Hamburg für Deutschland[7], denn von einer Aufführung des Rameauschen „Zoroastre" am Dresdner Hof im Karneval 1751, die Kretzschmar verzeichnet[8], kann eigentlich keine Rede sein, da man für diese italienische Zaubertragödie „Zoroastro" mit der Musik von Adam und den Balletten von Pitrôt nur die Ouvertüre und den ersten Chor von Rameau entlehnt hatte[9]. Hingegen gab man im Hamburger Opernhaus am Gänsemarkt außer den beiden französischen Opern „Acis et Galathée" (1692) und „Achille et Polyxene" (1695) im Jahre 1695 Lullys „Acis und Galathe" in deutscher Sprache und später im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts unter Telemanns Ägide noch folgende Werke französischen Ursprungs, teils in der Originalfassung, einschl. der Sprache, teils als Pasticcio mit eingelegten oder neu komponierten Musikstücken und Gesängen:

---

[1] Cestis „Serenata" 1662 zeigt den Einfluß der französischen Instrumentalmusik in der Orchesterbesetzung, die laut Angabe des Komponisten nach französischem Brauch angelegt ist. Vgl. Kretzschmar, Die Venetianische Oper.... V. f. M. 1892, S. 65.

[2] Kretzschmar, Gesch. d. Oper S. 121.

[3] Proserpine (1685), Psyché (1686) und Thésée (1687).

[4] „Acis et Galathée" (1692) und „Achille et Polyxene" (I. Akt von Lully, die anderen 4 Akte von Pascal Colasse komponiert) (1695).

[5] Die Verwendung französischer Ballettmusik für Opern- und Komödienaufführungen war auch in Italien nicht selten. So hatte man für die Opernaufführungen am Turiner Hofe im Jahre 1705 französische Instrumentalisten engagiert, die sich „mit ihren Violinen und Hautbois rapfer hören" ließen. Vgl. „Historische Remarques", Hamburg. 1705, Allg. Musik. Ztg. 1877, S. 312.

[6] Vgl. Kretzschmar, a. a. O. S. 132 und Goldschmidt, D. d. T. i. B. XIV_1.

[7] Ob Mersmann (a. a. O. S. 24) mit seiner Annahme, daß auch am brandenburg-ansbachischen Hofe Lullysche Opern aufgeführt worden sind, Recht behalten wird, möchte ich bezweifeln. Höchstwahrscheinlich wurde hier französische Opernmusik nur bruchstückweise, ähnlich wie in Hannover, als Instrumental- und Tanzmusik und als Sologesang zum Vortrag gebracht.

[8] a. a. O. S. 132.

[9] Fürstenau, a. a. O., II, S. 268 und 269.

„Omphalé" (1724), deutsch, mit teilweiser Benützung der Musik von Destouches, bearbeitet von Telemann.

„Der Beschluß des Carnevals" (Februar 1724), Akt I und II französisch, Akt III italienisch, Musik von André Campra, Francesco Bartolomeo Conti und Telemann. (Das 3. Stück, „Il Capitano" wurde im Februar 1726 wiederholt.)

„Critique des Hamburgischen Schauplatzes" (Februar 1725), bestehend aus drei Balletten und einem Prolog, Musik von Lully, Campra und Joh. Paul Kuntze.

„Vénus et Adonis" (1725), französisch mit deutschem Vorspiel, Musik von Henri Desmarets.

„Il Capitano Barbacola" (1726), Zwischenspiel in 2 Auftritten, Musik von J. B. Lully, mit Zusätzen von Reinhard Keiser.

Unter den letztgenannten französischen Stücken finden wir eine Anzahl, die der Gattung der „Comédie-Ballets" oder „Opéra-Ballets" angehört. Dies waren aneinandergereihte Entrées, ohne dramatischen Zusammenhang und meist komischen Einschlags, gewissermaßen äußerlich aufgestutzte Ausläufer der alten Hofballetts. Auch das als „Sing-Spiel" bezeichnete und „Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig" betitelte Stück, das im Februar 1707 mit der Musik Keisers und Graupners über die Hamburger Bühne ging und, wie Mattheson rühmt, „auch unzähligemahl mit Vergnügen wiederholt" und „aus dem Frantzösischen übersetzt" wurde, — Campras „Le Carneval de Venise" (1699) diente als Vorlage — gehört in diese Kategorie der französischen Opéra-Ballets, von denen der Hamburger Musikkritiker mehrere „ausnehmende Meisterstücke dieser Gattung" von Lully, Colasse, Charais, Campra, Desmarets und de la Barre hervorhebt und ihnen sogar den Vorzug vor den Singspielen gibt, „weil sie viel natürlicher fallen, als gantze, lange Opern; nicht so viele verliebte Händel und Staats-Sachen entweihen, keine Zotten zulassen; alles so einrichten, daß es ohne Zwang fast von selbsten singet, spielet, tantzet, und daher einer Nachahmung höchst: würdig ist"[1].

Während also das französische Musikdrama als solches nur spärliche Aufführungen in Deutschland erlebte[2], übte es dagegen mit seiner dichterischen Anlage (als Stoffquelle und in der Gruppierung der Szenen) und seiner eigenartigen nationalen musikalischen Prägung (dem Reichtum an Instrumentalstücken und Instrumentaleffekten, an Duetten, Ensembles, Chören und tanzartigen Gesängen) den nachhaltigsten Einfluß aus sowohl auf die deutsche Oper wie auf die an den meisten deutschen Fürstenhöfen eine dominierende Stellung behauptende italienische Oper. Ganz besonders die Wiener Oper verdankt neben den Einwirkungen des Oratoriums gerade dem französischen Musikdrama ihre eigenartige Bedeutung als Choroper in der Geschichte dieser Gattung.

Von welch großem Einfluß die französische Operndichtung für die deutsche gewesen ist und damit zugleich zu dem Reichtum an dramatischen Ausdrucksmitteln, der eigenartigen Mischung von Solo-, Chor- und Ensemble-Gesängen, der leitmotivischen Wiederkehr arioser Stellen im Rezitativ usw. beigetragen hat, ist als ein hochwichtiges Charakteristikum der frühdeutschen Oper besonders her-

[1] Mattheson: Kern melodischer Wissenschafft, Hamburg 1737, S. 102.

[2] Am Hofe des Markgrafen Karl Wilhelm von Baden-Durlach kamen außer dem Destouchschen „Télémaque", der in französischer Sprache gegeben wurde, keine weiteren französischen Musikdramen zur Aufführung. Die übersetzten französischen Texte wurden auch stets neu komponiert. Vgl. nächste Seite.

vorzuheben. Bei ihrem Bestreben, italienischen und französischen Opernstil zu verschmelzen, übernahmen die deutschen Dichter und Komponisten nur in ganz seltenen Fällen mit dem französischen Operntext auch die Originalmusik und wenn dies der Fall war, so fügten sie noch gern, „um nach dem Welschen Modelle zu verfahren, bisweilen eine Arie" von eigener Erfindung ein, wie es im Vorwort des Textbuches der von Telemann für die Hamburger Aufführung vom Jahre 1724 neu bearbeiteten Destouchschen „Omphale" heißt. Daß die begabteren unter den deutschen Opernlibrettisten beim Versagen der eigenen dramatischen und dichterischen Qualitäten ihre Erfindungsanleihen so oft bei den Franzosen machten, die in den Kunstdramen und Lustspielen eines Corneille, Racine, Campistron, Molière klassische Meisterwerke, welche auch der französischen Operndichtung (Quinault, de la Motte) zugute kamen, besaßen, und nicht wahllos einseitig italienische Musiktexte übersetzten, muß ihnen hoch angerechnet werden, weil sie mit dieser Stilverschmelzung des italienischen und französischen Operntextes die deutsche Oper vor der schematischen Verflachung, d. h. ganz im Fahrwasser der italienischen Solooper zu segeln, bewahrt haben.

Unter der nicht geringen Anzahl deutscher Opern, die sich infolge des französischen Ursprunges ihrer Dichtungen durch interessanten Szenenaufbau und den Reichtum an Tänzen, Instrumentalstücken, Chören und Ensemble-Szenen vorteilhaft vor ihren formenarmen, dem Schematismus der italienischen Solooper folgenden Kolleginnen auszeichnen, nehmen die Operntexte der Postel, Bressand, und des durch Schiedermairs[1] Forschungen bekannt gewordenen baden-durlachischen Hofdichters Johann Gottlob Dietrich die ersten Stellen ein. Einige der bekanntesten und beliebtesten französischen Opernlibretti dienten deutschen Tonmeistern als dichterische Grundlage ihrer Opern und waren für den Aufbau der Handlung und die Verteilung und Formbildung der geschlossenen Gesangstücke, der Tänze, Chor- und Ensemble-Szenen, besonders einflußreich.

So z. B. Lullys „Alceste ou le triomphe d'Alcide", Text von Quinault, für die „Alceste" von N. A. Strungk[2], Text von Joh. Phil. Förtsch (Hamburg 1680), für Steffanis Oper „Der siegende Alcides" (Hamburg 1696), deutsche Übersetzung nach dem Italienischen von Mauro (Hannover 1689) von Gottlieb Fiedler, und für Schürmanns „Die getreue Alceste" (Braunschweig 1719), Text von Joh. Ulrich König. Lullys „Thésée", Text von Quinault, für „Theseus. Aus dem Frantzösischen ins Teutsche übersetzet. In die Music gebracht von N. A. Struncken" (Hamburg 1683), Text von Lucas von Bostel[3]. Lullys „Acis et Galathée" für die deutsche Opera „Acis und Galathea" des Durlacher Hofkapellmeisters Blintzing (1716)[4] — der gleiche Text wie der von Lullys verdeutschten Oper in Hamburg (1695) und Stuttgart (1698) —; Destouches „Issée" (Paris 1697), Text von Antoine Houdart de la Motte, für Schürmanns Pastoral „Isse oder die vergnügende Liebe" (Wolfenbüttel 1710); Destouches „Marthésie" (Paris 1699), Text

[1] L. Schiedermair, „Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts" SIMG XIV.

[2] Berend, a. a. O., S. 56 und 58.

[3] Gerade dieser übersetzte Quinaultsche Thésé-Text, „der gleich „Alceste" dem Chor eine nicht unwichtige Rolle gibt, ist für Strucks Komposition besonders bedeutungsvoll gewesen", bemerkt Berend (a. a. O., S. 60), „weil er Anregung gibt, Szenen musikalisch zusammenzufassen, größere Gruppen (Chor mit Solis wechselnd) zu gestalten, auch Ansätze zu einer Art von Finale-Gebilden zeigt".

[4] Schiedermair, a. a. O., S. 401.

von de la Motte, für „Die erste Königin der Amazonen Marthesie" (Durlach 1717), Text von Dietrich, Musik von Joh. Phil. Käfer[1]; Destouches „Omphale" (Paris 1701), Text von de la Motte, für Telemanns gleichnamige deutsche Oper (Hamburg 1721)[2]; Boursaults tragédie en musique „Méléagre" (Paris 1644, Musik von ?) für den Durlachschen „Meleagre" (1714—1716)[3]; Desmarets-Campras „Iphigénie en Tauride" (Paris 1704), Text von Danchet und Duché, für Käfers „Iphigenia" (Durlach 1716), Text von Dietrich[4]; u. a. m.

Wie es so oft in der Geschichte der Oper der Fall ist, so kommt auch hier den Dichtern das Prioritätsrecht vor den Komponisten zu, da sie nicht allein durch Übersetzung französischer Tragödien und Komödien das dramatische Element der Musik zu heben wußten, sondern gerade durch Bearbeitung bewährter französischer Operntexte auch deren charakteristischen Aufbau den deutschen Musikern für die Komposition vermitteln halfen und ihnen zu originellen dramatischen Vertonungen und musikalischen Formenbildungen fruchtbare Anregungen gaben.

[1] Schiedermair, a. a. O., S. 415.
[2] Vgl. S. 595.
[3] Schiedermair, a. a. O., S. 401.
[4] Schiedermair, a. a. O., S. 408, 409.

Die Musikpflege in Memmingen

Von

Felix Oberborbeck, Bonn

Wie Augsburg und Ulm befand sich auch Memmingen schon im Laufe des 17. Jahrhunderts in wirtschaftlicher Hinsicht in ständigem Verfall. Es saß dort ein altes, stolzes, aber rückständiges Patriziertum, dem der Gang der reichsstädtischen Ereignisse die Weltgeschichte bedeutete. Auch im Bürgertum lebte noch der alte Reichsstädterstolz, der sich gegen alles, was von außen kam, ängstlich verschloß. 1803 mußte sich die Stadt dann gefallen lassen, daß sie ohne Sang und Klang ihre Selbständigkeit verlor und dem Königreich Bayern einverleibt wurde. Schon die geographische Lage trug zur Rückständigkeit der Schwabenstädte bei. Augsburg und Ulm waren in dieser Hinsicht noch günstiger gelegen. Memmingen aber lag abseits der Hauptverkehrslinien, und kaum einer der Reiseberichte aus dem 18. Jahrhundert weiß etwas von Memmingen zu berichten. Nur Risbeck[1] schreibt über Memmingen: „... ich kam durch einige verfallene Reichsstädte, die das Reich um Nachlaß ihres Kontingents bitten müssen und wirklich Dörfer geworden sind. Memmingen nimmt sich unter ihnen sehr aus. Es hat einige Manufakturen und sieht wirklich einer Stadt etwas ähnlich".

Diese Abgeschlossenheit und der Mangel an Beziehungen zu den größeren Städten hatten auch ihr Gutes. Manche alten Gebräuche und Sitten erhielten sich hier unverfälscht. Manche Jahrhunderte lang bestehende Einrichtung, wie die Meistersingerzunft, konnte hier noch in früherer Art und Weise ein, wenn auch nur noch schattenhaftes Dasein fristen, während in anderen Reichsstädten die letzten Spuren solcher Institutionen bereits längst verwischt waren. Gewiß waren auch französischer Geist und französische Sitte in die entlegensten Winkel Schwabens eingedrungen, doch der Kern des konservativen Schwabentums war derselbe geblieben. Mancher Fremde, der gezwungen war, durch Oberschwaben zu reisen, hat seinem Ärger über die dortigen Zustände Luft gemacht, und kein Künstler und kein Gelehrter ging dorthin, wenn er nicht mußte. In Memmingen gab es keinen Mäzen, keinen Gönner, der sich des Kunstlebens angenommen hätte. Trotzdem blühte auch hier das musikalische Leben, wenn auch in anderem Rahmen als in den Residenzstädten. Schubart schrieb 1775 über seinen dortigen Aufenthalt[2]: „Memmingen gehört, in Absicht auf den guten Ton, der daselbst herrscht, unstreitig unter die ersten Städte Schwabens. Sie lesen, beaugen, fühlen alles, was schön und groß ist und wissen sich eine gewisse fromme, ernste, ehrbare Miene zu geben, die auch das Weltkind in Ehrfurcht hält ..." Und dadurch unterschied sich Memmingen gerade am meisten von den übrigen Reichsstädten, wo der Verfall des sittlichen und geistigen Lebens ganz offen zutage trat. Gerade im 18. Jahrhundert erlebte Memmingen eine relativ hohe Blütezeit des geistigen Lebens. Hier gab der Verlag Sailer, bei dem u. a. Pforzheims kleine Chronik

[1] In den „Briefen eines reisenden Franzosen über Deutschland", übersetzt von K. R. (Risbeck), I. Bd., S. 51. 1784.

[2] „Leben, Meinungen und Schicksale". II. Bd., S. 117.

von Siegm. Friedr. Gehres erschien[1], das „Magazin von und für Schwaben" heraus, das Martin Miller redigierte[2]. Die Stadt selbst besaß eine reichhaltige Bibliothek, neben der die Schelhornsche Büchersammlung bekannt war[3].

Die Kantorei.

Schon im 17. Jahrhundert war Memmingen musikgeschichtlich nicht ohne Bedeutung. Hier gab es seit 1478 eine Kantorei[1], an der damals Friedr. Rebmann wirkte, der zugleich Musikdirektor war. Auf seine Veranlassung wurde am Feste Maria Verkündigung 1478 der Gesang und das Orgelspiel beim Gottesdienst eingeführt. 1500 wurde neben Rebmann noch ein Organist angestellt, „der uff alle Fest morgens und abends, so der Schulmeister mit seinen Schulen hinaufgeht, daselbst Vesper und Amt singen, desgleichen am Samstag das Salve und bei Hochzeiten spielen, und auf die Orgel und den Gesang achthaben soll"[5]. Weiter hören wir nichts mehr bis zum Jahre 1569, wo wieder ein besonderer Kantor angestellt wurde, weil es mit dem Kirchengesang nicht gut bestellt war. Der Name dieses Kantors ist uns nicht überliefert. Er erhielt seinen Platz auf einem sogenannten „Gerüst", welches für ihn neu erbaut worden war. Bis dahin mußte seit der Reformation der Mittagprediger zugleich das Amt des Kantors versehen. Dieser Ungenannte scheint bis 1583 Kantor gewesen zu sein. Von da an wird ein Johannes Craus als Kantor genannt. Dieser war als Stipendiat auf der Stuttgarter Singschule ausgebildet worden, von wo man ihn 1576 als „Musicus" nach Memmingen schickte[6]. Damals pflegte man die auf der Stuttgarter Singschule ausgebildeten Jünglinge als Vorkämpfer der städtischen Musikkultur ins Land zu senden. Auf Craus folgte Abraham Schüßling, der am 23. November 1597 beurlaubt wurde. In dieser Zeit erbaute man eine neue Orgel, bei der 1599 Jörg Stammler als Organist angestellt wurde. 1660 war ein andrer Angehöriger dieser Familie, Simon Stammler, Organist. 1671 wurde er wegen seines hohen Alters entlassen. Als Kantor wird 1667 Tobias Rueff genannt. Auf ihn folgte 1677—1691 Georg Laminit. Dann bekleideten Angehörige der tüchtigen Musikerfamilie Ellmer 104 Jahre lang das Kantorat.

Um 1700 lebte noch ein Musiker in Memmingen, der in der Geschichte des Liedes eine bedeutsame Rolle spielt: Romanus Vötter, Pater bei den Kreuzherrn im Oberhospital. Leider sind wir über sein Leben garnicht unterrichtet. In Memmingen läßt er sich nur einmal nachweisen: er war an den Wahlen des Vorstandes und des Spitalmeisters, Pater Sigismund Teufel (1694—1733) beteiligt[7]. 1689 empfing er die geistlichen Weihen[8]. Im Heilig-Geist-Kloster wurde eifrig Musik gepflegt. Noch im 18. Jahrhundert wirkte dort eine besondere Hauskapelle, die in erster Linie für

---

1 Schubart, Vaterlandschronik 1792, S. 104.
2 Musikalische Correspondenz 1792, 4. Juli.
3 Joh. Georg Meusel, „Teutsches Künstlerlexikon" 1778, Artikel Memmingen.
4 H. Kretzschmar erwähnt sie in seiner Geschichte des deutschen Liedes. I. Bd., S. 327.
5 B. Ehrhart, „Anhang zur Geschichtlichen Beschreibung der protestantischen Stadthauptpfarrkirche zu Memmingen", S. 28 (um 1841).
6 Gustav Bossert, „Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig". (Württbg. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge. IX. Bd., S. 284, 1900.)
7 Frdl. Mitteilung des Stadtarchivars Dr. Julius Miedel.
8 Nach dem Ordinandenregister des Bistums Augsburg.

kirchliche Zwecke bestimmt war. Romanus Bötter gab 1695 die „Mirantische Maultrommel" heraus, eine Sammlung vorwiegend geistlicher Lieder. 1698 folgte das „Futter über die Mirantische Maultrommel". Kretzschmar[1] zählt diese Sammlungen zu den besten des 17. Jahrhunderts und stellt sie den geistlichen Gesängen Wolfgang Francks zur Seite.

Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte vor allem die Kirchenmusik und das geistliche Lied Pflege in Memmingen gefunden. Die profane Musik war bis 1655 allein den Stadtmusikanten überlassen, die in den schwäbischen Reichsstädten im Gegensatz zu anderen Orten wohlgelitten waren. Ihr Amt pflegte sich meist in den Familien zu vererben. 1655 wurde das Collegium musicum gegründet, das zwar keinerlei Zusammenhang mit der Kirchenmusik hatte, dessen Organisation aber doch zum Teil den Kirchenmusikern übertragen wurde. So kam es, daß die Musikerfamilie der Ellmer, die sehr lange die Kantoren und Organisten der Stadt stellte, auch in der Gründungszeit des Collegium musicum eine Rolle spielte.

Der erste Ellmer, mit dem Vornamen Andreas, begegnet uns im Jahre 1691. Er war kein eingesessener Bürger, sondern aus Thüringen eingewandert. Er erhielt in diesem Jahre als Nachfolger Georg Laminits das Kantorenamt an St. Martin. Ihm stand bis 1724 Joh. Jörg Stammler, der schon erwähnt wurde, als Organist zur Seite. Als dieser zu alt wurde, bekam Ellmers Sohn, Joh. Conrad Ellmer, 1722 das Organistenvikariat, und 1730, nach dem Tode Stammlers, wurde er selbst Organist. Seinem Vater folgte 1746 dessen zweiter Sohn Johannes als Kantor, der zugleich Präzeptor der ersten Klasse der lateinischen Schule war. Er war wahrscheinlich auch Lehrer Christoph Rheinecks. Joh. Conrad und Johannes Ellmer komponierten eine Reihe von kirchlichen Werken, von denen uns Ehrhart[2] und Seylers Chronik von Memmingen berichten. Ehrhart spricht u. a. von einer deutschen Kantate Joh. Ellmers aus dem Jahre 1730 und einer Kantate, die von den Brüdern gemeinsam zur Jahrhundertfeier des Collegium musicum 1755 geschrieben war. Auf Joh. Conrad folgte 1768 sein Sohn Joh. Conrad als Organist; Johannes blieb noch bis 1775 im Amte, dann trat Andreas Ellmer, der vorher Knopfmacher gewesen war, an seine Stelle[3]. Der jüngere Joh. Conrad, ein tüchtiger Musiker, war der Komponist eines Oratoriums „Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi" (Text von Ramler), das 1770 vom Chorus musicus der St. Martinskirche auf dem „Pfannenstil in Memmingen zur Aufführung gelangte[4]. Joh. Conrad Ellmers Anregung war es wohl auch zu danken, daß man 1771 begann, im protestantischen Gottesdienst den Gesang auch an Wochentagen mit der Orgel zu begleiten[5]. Bisher war das nur im sonntäglichen Hauptgottesdienst üblich gewesen. 1790 komponierte Joh. C. Ellmer, wie der junge Beethoven, zum Tode Josefs II. eine Trauerkantate, ebenso zur Trauerfeier Leopolds II. Die Musikerfamilie der Ellmer hat über ein Jahrhundert

[1] a. a. O. S. 136.

[2] a. a. O. S. 29.

[3] Seylers Chronik vom 7. Juli 1775.

[4] Nusches Chronik vom 21. April 1770.

[5] Ehrhart, „Geschichtl. Beschreibung" usw. unter 1771. Seylers Chronik vom 9. Nov. 1771 und 30. Nov. 1771.

das musikalische Leben, besonders die kirchliche Musikpflege, stark beeinflußt. Noch 1814 war ein Ellmer Organist an St. Martin.

Das Collegium musicum.

Musikalische Collegien gab es in Deutschland im 18. Jahrhundert an vielen größeren Orten. Auffallend ist dabei, daß sie vorwiegend in Gegenden nachgewiesen sind, wo der protestantische Teil der Bevölkerung stärker war, z. B. in Thüringen, wo die protestantischen Reichsstädt am zahlreichsten waren[1].

Das Memminger Collegium ist bisher noch nicht beachtet worden. Blessinger erwähnt es einmal in seiner Biographie Scherers[2], ebenso F. Behrend in seinem Aufsatz über die Memminger Meistersinger[3], dem er als Anhang die Statuten des Collegium musicum beifügt, allerdings ohne ersichtlichen Zusammenhang mit dem von ihm behandelten Thema[4].

Das Collegium musicum wurde 1655 von einer Anzahl angesehener Memminger Bürger gegründet. Der eigentliche Stifter und erste Präses war Christoph Schorer, „medicinae doctor et physicus ordinarius", der auch eine Memminger Chronik schrieb. Der Präses mußte in jedem Jahre neu gewählt werden. Es sollte anfangs stets ein „litteratus und musicus"[5] sein. Doch seit 1664 sollten alle Mitglieder berechtigt sein, Präses zu werden. Im Gründungsjahre hatte das Collegium sechsunddreißig Mitglieder, 1660 waren es schon über fünfzig[6]. Noch im Gründungsjahre wurde eine besondere Ordnung schriftlich niedergelegt, betitelt: „Von dem Collegio Musico und dessen Bestellung". Diese wurde am 5. Januar 1655 durch geheimes Ratsdekret bestätigt mit der Einschränkung, daß die allgemeine „Anlage" oder die Strafen nicht über einen Gulden hinausgehen dürften, und daß der Rat sich jede weitergehende Jurisdiktion vorbehalte[7]. Eine Beschwerde, die der Vorstand des Collegiums daraufhin wegen dieser Vorbehalte machte, wies der Stadtrat ab[8].

Über die Art und Weise ihres Musizierens im 17. Jahrhundert ist nichts bekannt. Behrend[9] berichtet, daß Stücke im Stile der Gabrieli und Merulos bevorzugt wurden. Das ist wohl nur Vermutung. 1664 widmete Sebastian Scherer in Ulm seine Orgeltokkaten op. 2, Nr. 2 dem Collegium musicum[10]. In der Vorrede dazu schreibt er über das Collegium: es seien regelmäßige Zusammenkünfte musikliebender Männer jeden (?) Standes, die teils selbst spielen, teils zuhören. In der Tat stand nach den Statuten der Eintritt jedem Bürger offen, in Wirklichkeit befanden sich aber nur Angehörige des Adels und der wohlhabenden Bürgerschaft unter den „Auditores", während die „Musici" oft geringeren Standes waren[11]. Auch die

---

1 Vgl. Ph. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze, 1894, S. 303.
2 Studien zur Ulmer Musikgeschichte. Ulm 1914, S. 22.
3 Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben. Bd. 38 (1912).
4 Das Wichtigste daraus vgl. unten im Auszug aus Schorers Chronik 1660.
5 Nach der Ordnung des Collegiums.
6 Phil. Jac. Karrer, Memminger Chronik, 1805, S. 328.
7 Dekret des Stadtrats vom 5. Januar 1655.
8 Dekret vom 15. Januar 1655.
9 a. a. O. S. 11.
10 Blessinger a. a. O. S. 22.
11 Jac. F. Unold, Geschichte der Stadt Memmingen, 1826, erwähnt S. 265: Es sei eine Gesellschaft von Geistlichen, Juristen, Medizinern und andern Honorationen ...

Meistersinger nahmen damals noch Anteil am Collegium. So war der berühmte Meister Michael Schuster eifrig für das Musikkolleg tätig. Die Präsiden gehörten in den meisten Fällen zu den Patriziern. Die Musikerfamilien Ellmer und Rheineck haben nie einen Präses gestellt. Schorers Chronik von 1660 berichtet über diese erste Zeit folgendes[1]:

„Ich muß aber noch einer lieben Gesellschaft, nemblich des Collegium musicum gedenken. Im Jahre 1655 haben etliche Liebhaber der Musik eine Zusammenkunft angestellet, sich in der Vokal- und Instrumentalmusik zu üben. Es waren erstlich ihrer wenig, sie nahmen aber alsbald also zu, daß man vor gut angesehen, eine gew. Ordnung und Gesetz zu machen, welches auch geschehen, und seyn selbige von einem löbl. Magistrat gutgeheißen und konfirmieret, auch ein bequem Ort zu der Zusammenkunft zugerichtet worden. Jährlich nun wird ein neuer Praeses neben vier Adjunkten und einem Schreiber, quatemberlich aber ein Oeconomes erwehlet. Alle 14 Tage an dem Donnerstag (es falle denn ein Feyertag oder vornehme Leich ein), kommt man umb 1 Uhr zusammen und musiziert bis um 3 Uhr, alsdann wird jedem Anwesenden (welcher sein Stuhl, Glas und Teller haben muß) ein halb Maß Wein aus der Collegii Cassa (darein jeder Collegiat jährlich einen Reichsthaler leget) neben Brot und Käß gegeben, wobei mancher guter Discours und benebens auch fernere gute Musik bis um 6 Uhr gehöret wird. Hat einer über besagte halbe Maß noch weiter Lust zu trinken, so wird ihm umb sein Gelt noch eine halbe Maß, und weiter nichts, er sey wer er wolle, zugelassen. Durch Mittel nun dieses Collegii (welches Gott zu Ehrenvordrist angesehen) hat die Vocal- und Instrumentalmusik hier in kurzer Zeit also zugenommen, daß man ein 4-, 5- und 6-chörige Musik anstellen kann. Die Direktion der Kirchenmusik ist von einem löblichen Magistrat, neben Herrn Hans Jacob Koch, des Raths, als einem besonderen Liebhabern der Musik, dem Praeside deß Collegii, anbefohlen, und bestehet dieser Zeit (1660) das Collegium musicum, von Musicis und Liebhabern der Music, in etliche und fünfzig Personen. Gott erhalte diese edle Gesellschaft noch länger und vermehre sie zur Ausbreitung seines Lobes".

Ein Verzeichnis sämtlicher Präsiden gab Seyler am Schlusse des zweiten Bandes seiner geschriebenen Chronik. Mit der Zeit änderten sich auch deren Befugnisse. Sie wurden zu Vertretern einer bestimmten Gesellschaftsklasse im Collegium: der Auditores. Im 18. Jahrhundert macht sich immer mehr eine Wandlung bemerkbar: es prägt sich der Gegensatz zwischen den Auditores und den Musici schärfer aus; die Gesellschaft wird allmählich zu einer Konzerteinrichtung. Der Adel beteiligte sich nicht mehr an den musikalischen Übungen, sondern hörte nur zu. Die Namen „Auditor" und „Musicus" wurden mehr und mehr zu einer Standesbezeichnung. Der Musicus stand nicht auf gleicher gesellschaftlicher Stufe wie der Auditor. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts finden wir schon einzelne Stadtmusikanten unter den Musici. Sie wurden gesondert aufgestellt, machten beim Mahle der Auditores die Tafelmusik und wurden zuweilen in einem besonderen Raume untergebracht. Schließlich wurde die Instrumentalmusik nur noch von den dazu eigens bestellten Musici bestritten.

[1] Forkels Almanach auf das Jahr 1783, S. 156 ff., bringt diesen Bericht unter „Anekdoten".

Bei der Feier des hundertjährigen Bestehens im Jahre 1755 zeigen sich diese Verhältnisse besonders deutlich. Seyler berichtet darüber[1]: „Den 17. Oktober hielten die Collegiaten ihre musikalische Feierlichkeit zu Preis und Ehre Gottes auf das feierlichste, weil das Collegium musicum volle 100 Jahre blüht. Zum Eingang dieser Feier machte man eine ungemein schöne und wohllautende Musik von beeden Herren Gebrüdern Ellmer, Cantor und Organiste, respective verfertiget und komponiert, wie dann eine Cantate gedruckt worden". Nach mehreren Festreden „ließ sich die Musik abermal mit großem Applause und zwar mit dem Schlusse dieses actus tapfer hören". Danach versammelten sich die Collegiaten und Gäste auf „der adeligen Gesellschaftsstube. Die Anzahl der Herren Collegiaten, wie auch Ehrengäste, belief sich auf 68 Personen. Die Musici weilten im Nebenzimmer, als woraus sie sich während der Mahlzeit fast continuierlich mit ungemeiner Fertigkeit sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik hören ließen und durch den prächtigen als eindringenden Schall der Trompeten und Pauken die ganze hochansehnliche Gesellschaft zur Freude und Jubilieren aufmunterten". Die Musici waren nur 15 an der Zahl. Unter diesen sind zu erwähnen die Brüder Ellmer, ferner Abraham, Georg Wilh. und Joh. Rheineck.

Mit der Zeit begnügte man sich bei den Zusammenkünften, die alle zwei Wochen des Donnerstags stattfanden, nicht mehr mit den einheimischen Musikern. Man trat mit auswärtigen, sogar ausländischen Virtuosen in Verbindung. Der erste Ausländer, der sich im Collegium musicum nachweisen läßt, war ein Mailänder, dessen Name nicht überliefert ist; er ließ sich 1757 „mit vielem Beifall auf einem Psalterio hören; er konnte kein deutsches Wort reden"[2]. Im Jahre 1764 wird der Titel eines zur Aufführung gelangten Werkes genannt: Grauns „Te deum". Die Sänger rekrutierten sich dabei aus den „Auditores". Ob Knaben oder weibliche Mitwirkende zu chorischen Aufführungen hinzugezogen wurden, wissen wir nicht. Von weiblichen Mitgliedern des Collegiums war bis dahin nie die Rede. 1764 konzertierte der Rastatter Violinist Däuber auf der „adligen Gesellschaftsstube", wo das Collegium meist abgehalten wurde. 1766 trat ein Wunderknabe auf: der vierzehnjährige Violinist Anton Janitsch[3] aus Bern. Zu Ehren einiger zu Gaste weilenden Adligen kam 1767 ein Quodlibet „Herr Dr., Herr Doktor, meiner Tochter, meiner Tochter wird's Mieder zu eng" zur Aufführung. Seyler bringt dazu einen ausführlichen und köstlichen Bericht: Ein Dr. med. Kelderer habe sich über dieses Quodlibet sehr aufgeregt und behauptet, daß durch diesen Vortrag das anwesende „Collegium medicum" angegriffen und beleidigt sei. Aber er wurde allgemein ausgelacht[4]. Im gleichen Jahre traten die damals bekannten Violinisten Touchemolin (Vater und Sohn) auf, die Mitglieder der Taxisschen Hofkapelle waren[5]. Weilten besonders angesehene auswärtige Gäste nur vorübergehend in Memmingen, so wurde meist ein Extra-Collegium angesetzt, so z. B. 1667 „wegen den Hautboisten des Generals

[1] II. Bd. 1755, unterm 17. Oktober.

[2] Seylers Chronik. II. Bd. 1. Juli 1757.

[3] 1752—1796. Er war später in der Kapelle des Grafen zu Wallerstein und darauf in Hannover, wo er starb. Nach Gerber war er um 1784 als Geiger sehr bekannt.

[4] II. Bd. 26. Februar 1767.

[5] Vgl. Forkels Almanach 1783, S. 102. Gerber II, S. 667.

Baron Roth“[1]. Auch italienische Kastraten fanden den Weg ins Memminger Collegium musicum. 1667 sangen zwei römische Kastraten namens Dansi[2] auf der Gesellschaftsstube. Seyler erzählt meist nur von solchen Gastrollen fremder Künstler. Andere Veranstaltungen erwähnt er garnicht. So berichtet er nichts von dem großen Fest am 23. November 1769, in dem Rheineck als Solist mitwirkte. Brächte nicht Nusches Chronik darüber eine kurze Notiz, so wüßten wir nicht, daß Rheineck während dieser Jahre von Lyon aus überhaupt nach Memmingen gereist ist. In einem anderen Collegium desselben Jahres ließen sich Joh. von Kräner, bayerischer Kammervirtuose, dessen Frau und der Mannheimer Kapellmeister Schmid hören.

In der Ordnung von 1655 war bestimmt, daß sich bei der Beerdigung eines Collegiaten die Mitglieder beteilgen sollten. Praktisch ließ sich das später bei der großen Mitgliederzahl nicht mehr durchführen. Nur bei der Bestattung hervorragender Persönlichkeiten pflegte sich das Collegium zu beteiligen. 1772 sang man bei der Beerdigung des Majors von Stebenhaber eine Trauerkantate. An diesem Tage wirkten auch drei Mitglieder der Familie Rheineck als Musici mit.

Im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Collegium zu einem Sammelpunkte vornehmer Kreise geworden. Man hielt zwar die alte Ordnung noch aufrecht, und sogar über die Bürgermeister und Ratsherrn wurde abgestimmt, wenn sie ins Collegium aufgenommen werden wollten, aber in der Bestimmung „es solle niemand in das collegium aufgenommen noch eingeschrieben werden, er seye dann ein Musicus, ein Liebhaber derselben oder sonsten von guten qualitäten und fridlichen gemuets“, wurden die „guten qualitäten“ immer wichtiger. Tüchtige Musiker hatten nur insofern Geltung, als sie unter den Musici eben nötig waren. Die Pflege der Tonkunst trat zusehends in den Hintergrund und die eigentlichen musikalischen Veranstaltungen waren nur die Extra-Collegia, in denen fremde Virtuosen ihre Kunst zeigten[3]. Aber auch diese wurden von Jahr zu Jahr seltener. Wenigstens weiß Seyler, der für alle künstlerischen Veranstaltungen ein sicherer Gewährsmann ist, nichts mehr davon zu berichten. Seit 1776 konzentrierte sich das gesamte musikalische Leben auf das Gasthaus „Zum weißen Ochsen“, wo in diesem Jahre Christoph Rheineck eingezogen war und seitdem die auswärtigen Musiker von Ruf in sein Haus zog. Die Collegia tagten zwa rregelmäßig weiter, aber man brachte diesen Veranstaltungen kein so großes Interesse mehr entgegen wie früher, und nur anläßlich der Krönungsfeste der deutschen Kaiser oder bei Anwesenheit hoher Persönlichkeiten brachte man noch einige Extra-Collegia zusammen. So tagte man bei der Anwesenheit des Hofkammerrats von Coulon auf Landsberg, der selbst gut Violine spielte, auf dem Fuggerbau[4], und zur Krönungsfeier Leopolds II. wurde eine Boßlersche Kantate gesungen. Nach 1790 kamen dann die Kriegsjahre, die das künstlerische Leben in Memmingen sehr beeinträchtigten. Als die Zeiten wieder ruhiger wurden, waren die Interessen der vornehmen Kreise andere geworden. 1801 wurde eine „dramatische Gesellschaft“ ge-

[1] Seylers Chronik. II. Bd. 15. Juli 1767.

[2] Ich habe den Namen sonst nirgendwo finden können.

[3] Aus den nächsten Jahren sind uns nur wenige Gastrollen bezeugt: 19. Februar 1773 spielte ein „Frauenzimmer aus Hildburghausen auf der Flaute traverse“. 18. August 1780 konzertierte der Mainzer Violinvirtuose Baur; 16. März 1781 sang Herr Tosoni von der Pariser „Academie royale“.

[4] Seylers Chronik. III. Bd. 1. September 1783.

gründet, die vor allem die Rührstücke von Iffland und Kotzebue pflegte, und wenig Interesse für Musik zeigte. Ihr gehörten auch manche Mitglieder des Collegium musicum an. Wie lange das Collegium noch ein kümmerliches Dasein fristete, läßt sich nicht mehr genau feststellen. Bis 1807 wurde noch jedes Jahr ein Präses gewählt, dann hörte auch diese Wahl auf[1].

Die Meistersinger.

Gleichzeitig mit dem Collegium musicum und noch lange darüber hinaus gab es in Memmingen noch eine Pflegestätte der Musik, die seit einem Jahrhundert nur kümmerlich ihr Dasein fristete und aus ganz anderem Geiste geboren war: die Gesellschaft der Meistersinger. In den populären Darstellungen über die Meistersinger kann man lesen, daß die Ulmer und Memminger Meistersingerzünfte am längsten ihr Dasein gefristet haben. Merkwürdigerweise ist der Ausgang der Memminger Meistersinger bisher überhaupt nicht behandelt worden, was um so mehr zu verwundern ist, als das Ende der Zunft nicht nur musikgeschichtlich interessant ist, sondern auch ein wichtiges Kapitel zur Theatergeschichte der süddeutschen Reichsstädte bildet. Allerdings fließt das Material gerade für diesen Gegenstand sehr spärlich, und an Urkundenmaterial ist aus dem 18. Jahrhundert fast garnichts erhalten. Besser steht es um die Kenntnis der letzten Lebensstadien der Memminger Meistersinger, da die den Gegenstand betreffenden Aktenstücke im „Schwäbischen Erzähler" 1912, Nr. 18 und 23 von Dr. J. Miedel veröffentlicht worden sind, jedoch ohne nähere Zusammenhänge. Ferner bringt ein feuilletonistischer Bericht von J. F. Lentner im „Morgenblatt für gebildete Stände" 1852 einige wichtige Beiträge für die Geschichte der letzten Jahrzehnte. Fritz Behrends Aufsatz[2] geht über das 18. Jahrhundert mit wenigen Sätzen hinweg und teilt über das Ende fast gar nichts mit. Verlohnt es sich überhaupt der Mühe, das Wirken einer Gemeinschaft, deren Bestand in viel früherer Zeit begründet war und jetzt nur noch ein kärgliches Dasein fristete, einer besonderen Untersuchung zu unterziehen? Diese Frage mag durch die folgenden Ausführungen selbst beantwortet werden.

Die Blütezeit des deutschen Meistergesangs war um 1600 zu Ende. Aber in zweifacher Hinsicht blieben die Meistersinger noch weiter tätig: als Sänger ihrer alten Weisen (nicht mehr als Neuschöpfer von „Tönen") und als Schauspieler. In diesen beiden Eigenschaften treten uns auch die Memminger Meistersinger entgegen. Bald nach 1600 hatten sie sich zu einer Zunft zusammengeschlossen, zu einer Zeit, wo an anderen Orten der Meistergesang dem Ende zuging oder schon aufgehört hatte. Gründer der Memminger Schule waren Joh. Suppius aus Nürnberg und Jacob Eiselin; sie errichteten 1610 eine Singeschule. Diese wurde schon 1620 erweitert, ebenso 1636, wo ihr Sitz in den großen Salzstadel verlegt wurde[3]. Am Jakobustage wurde jedes Jahr die sog. Wettstreitschule abgehalten, wo der Meister, dem der Preis zuerkannt wurde, eine Krone, einen Kranz oder eine Figur des Königs David erhielt, die aus Silber getrieben war, die er aber im folgenden Jahr wieder abgeben

[1] Am Ende des II. Bandes der Seylerschen Chronik.

[2] Nach einem Vortrage, den er 1912 im Verein für deutsche Volkskunde zu Berlin hielt: in der Zeitschrift des Hist. Vereins für Schwaben und Neuburg, Bd. 38, 1912.

[3] Phil. Jac. Karrer, Memminger Chronik, 1805, S. 329.

mußte. 1640 gaben die Meister eine eigene Tabulatur heraus[1]. Darin macht sich schon der Einfluß Opitzens und der Sprachgesellschaften bemerkbar. In den Bestimmungen über die „Töne" zeigt sich ein Streben nach strengeren Formen. Die Verszahl des Gesatzes soll nicht zu lang sein, um drei aus einer Materie bilden zu können, denn so viele verlangte ein guter „Ton". Reinheit der Sprache wird vor allem gefordert, man soll nur hochdeutsch dichten und singen. Nur mundartliche Freiheiten genießen freiherzige Duldung. Das ist für die oberschwäbischen Meistersinger sehr bezeichnend. Lateinische Sprache wird im allgemeinen ausgeschlossen, nur Vergils Namen und Zitate aus seinen Werken gelten als unstrafbar. — Auf eine ausführliche Darstellung der Meistersinger im 17. Jahrhundert kann hier verzichtet werden, da Behrend diese Zeit bis 1700 eingehender behandelt.

Für das 18. Jahrhundert sind wir fast nur auf die Chroniken angewiesen, die uns aber fast ausschließlich von der schauspielerischen Tätigkeit der Meister berichten. Die erhaltenen Urkunden[2] enthalten größtenteils Eingaben um Bewilligung zur Aufführung von Komödien. Seit sich die Meister vor allem dem Schauspiel widmeten, war ihre Singekunst mehr und mehr vernachlässigt worden. Von ihren Singeschulen im 18. Jahrhundert liegen noch vereinzelte Nachrichten vor. Die Schule hielten sie in der Dreikönigkapelle ab. 1725 errang ein Joh. Miller die Krone, ein Caspar Hommel den Kranz[3]. 1727 werden zwei Brüder Leeb als beste Sänger genannt[4]. Das alljährliche Hauptsingen fand am Dreikönigstage statt. Nachdem die Dreikönigskirche verfallen war, siedelten sie in die Herberge „Zum Lamm" über, wo sie schon früher ihren Trunk abzuhalten pflegten. Die Meisterproben bewegten sich auf streng religiösem Gebiet. Solche, die weltliche Texte brachten, hatten „versungen und vertan". Vier Richter merkten auf Reinheit des Inhalts, der Sprache, des Reims und der Melodie. Erst nach geheimer Beratung wurde dem Besten, den man „Übersinger" nannte, die Krone zuerkannt. Auch geringere Preise gab es; andere gute Sänger erhielten zwanzig Groschen. Der schon erwähnte Michael Schuster[5] hatte zwei Stamm- oder Meisterbücher angelegt. 1628 erfand er die „liebhabende Singe- und kurze Schreibeweis". Aber im 18. Jahrhundert hörte das Erfinden der eigenen Weisen ganz auf. Die alten Bezeichnungen der verschiedenen Grade, die aber jeder Meister durchmachen mußte, wurden auch im 18. Jahrhundert noch beibehalten. Die Tabulatur von 1660 sagt darüber: „Welcher die Tabulatur noch nicht recht versteht, wird ein Schüler; der alles in derselben weiß, ein Schulfreund; der etliche Töne vier oder sechs vorsingt, ein Singer; der nach anderen Tönen Lieder macht, ein Tichter; der aber einen Ton erfind, ein Meister; alle aber, so in der Gesellschaft eingeschrieben seyn, werden Gesellschafter genannt".

Die Ansprüche, die an die neuen Mitglieder gestellt wurden, waren im 18. Jahrhundert sehr gering. Je mehr das Ansehen der Meistersinger sank, desto weniger erachtete man es für der Mühe wert, sich eine Reihe von Tönen anzueignen. Die

[1] „Kurtze Entwerffung deß Teutschen Meistergesangs allen dessen Liebhabern zu gutem wolmeinend hervorgegeben, und zum Truck verfertiget durch eine gesamte Gesellschaft der Meistersinger in Memmingen". Stuttgart 1640. 4°.

[2] Sämtlich im Stadtarchiv Memmingen.

[3] Nusches Chronik vom 25. VII. 1725.

[4] Ebenda 14. April 1727.

[5] Im Jahre 1660 war er „Bürger und Steuerschreiber".

Meister sanken zu Leichensängern, Komödianten und Possenreißern herab. Es waren meist dieselben Stücke, die sie auf dem Salzstadel aufführten. Der Stoff stammte entweder aus der Antike oder der Heiligenlegende. Der Verfasser des Stückes war ihnen meist nicht bekannt. Durch die reisenden Schauspielertruppen wurde ihnen manches neue Stück und manche Anregung zugetragen. Daß es bei den Aufführungen nicht immer sehr manierlich herging, zeigt ein Ratsdekret vom 9. März 1708, das im Komödienhaus veröffentlicht wurde: es wendet sich gegen den vom Pöbel bei den Aufführungen verübten Unfug. Einige unterstünden sich, während der Handlung zu rauchen und dadurch anderen Personen lästig zu fallen. Das Rauchen und Trinken wurde während des Spielens verboten und jede Übertretung mit 30 Kreuzer Strafe bedroht. Seyler hat die meisten der zur Aufführung gelangten Stücke gebucht und so das Repertoir der Meistersinger überliefert. Unter den antiken Stücken waren Cleopatra, Codrus, Themistocles, der Tod Cäsars, Lucius Papirius, Tomiris, die beliebtesten. Nach einer erfolgreichen Aufführung der „Tomiris" im Jahre 1715 erhielten die Schauspieler vom Rat die Mahnung, „von solch heidnischen Stücken" abzulassen. Trotzdem blieben diese Dramen noch jahrzehntelang auf dem Spielplan. Mit Stücken aus dem alten uud neuen Testament suchte man die Erlaubnis des Stadtrats zum Spielen zu erlangen, gab jedoch dann hinterher meist zur Erheiterung des schaulustigen Publikums ein Nachspiel, das irgendeinen lustigen Stoff der Gegenwart behandelte. Goliath und David, Herodes und Mariamne, Laurentius u. a. standen oft auf dem Spielplan. Die Spektakelstücke, Haupt- und Staatsaktionen bildeten den Grundstock des Repertoirs, an der Spitze „Der Graf Waltron oder die Subordination", in dem es mit Kanonen und Granaten auf der Bühne zuging. Von großen historischen Schauspielen mögen „Die Bekehrung der Sachsen", „Gustav Wasa", „Die Römer in Deutschland", „Agnes von Habsburg" erwähnt werden. Als dann die ersten Klassikerdramen auf der Bühne erschienen, da glaubten auch die Memminger Meistersinger mit der Zeit gehen zu müssen. Schon früher waren Shakespeare und Molière zu Ehren gekommen; aber wie wurden deren Dramen verballhornt! Von Molière wurde 1785 „Der gezwungene Doktor" aufgeführt[1], 1795 ging eine Komödie vom „Hammelprinz von Dännemarkt" über die Bretter. Wie mag Shakespeares Werk, von biederen schwäbischen Meistern gespielt, da ausgesehen haben! Am 23. September 1784 wurde eine neue Komödie angekündigt: „Die Räuber, ein Trauerspiel von Herren Friedrich Schiller", das schon nach wenigen Tagen wiederholt werden mußte. Das ereignete sich bei den wackeren Meistern nicht allzu oft. In Stuttgart erfolgte die erste Aufführung der „Räuber" erst am 14. September 1788[2]. Die Meistersinger durften achtmal im Jahre spielen. Doch kam es in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu so zahlreichen Aufführungen. Nachdem einmal beim Spielen einer fremden Gesellschaft ein blinder Feuerlärm entstanden war, wurde den Meistersingern nur noch zweimal im Jahre das Spielen erlaubt. 1796 richteten sie deshalb eine Bittschrift an den Stadtrat, am Schwörtag außerdem spielen zu dürfen. Diese Bitte wurde ihnen jedoch zweimal abgeschlagen[3];

[1] Seylers Chronik. III. Bd. 28. April 1785.

[2] Sittard, Zur Geschichte des Theaters und der Musik am Württembergischen Hofe. II. Bd. S. 165.

[3] Regest vom 10. August 1796. Behrend a. a. O. S. 20.

die vornehmen Kreise besuchten ihre Spiele nicht. Den meisten Gewinn zogen sie aus den Mietgebühren, die ihnen die fremden Truppen zahlen mußten, wenn sie in Memmingen spielen wollten. Deren Besuch wurde seit 1780 sehr häufig. Da das Milieu ihrer Schaustücke sich wenig von denen der Meistersinger-Komödien unterschied, so konnten die Meistersinger sich noch immer neben den auswärtigen Truppen sehen lassen. Als sich jedoch 1801 eine besondere dramatische Liebhabergesellschaft bildete, war es mit der Schauspielerei der Meistersinger zu Ende. Die neue Gesellschaft bestand aus Mitgliedern der vornehmen Gesellschaft (als Direktoren zeichneten Freiherr von Uchtritz, S. J. Cauß jun. und der Stadtgerichtsreferendar J. J. von Schelhorn), die am 6. November 1801 an den Rat ein Gesuch um Erlaubnis zur Errichtung eines Liebhabertheaters richteten. Darin wurde bemerkt, daß es an öffentlichen Vergnügungen dieser Art fehle, namentlich seit dem Wegzuge der Wochingerschen Truppe. Diese hatte vom 9. April bis zum 21. Mai 1801 fast täglich Schauspiele, Singspiele und Lustspiele gegeben. Aus ihrem Repertoire ist zu erwähnen: Hillers „Jagd" und „Die Liebe auf dem Lande", Schikaneders „Die beiden Anton oder der dumme Gärtner" und „Die Raubvögel", außerdem hauptsächlich Stücke von Iffland und Kotzebue. Die neue Liebhabergesellschaft wandte sich vornehmlich an die Bürger, „die der Muse gewogen sind, und einen Iffland, Kotzebue und andere rühmlichst bekannte Schauspieldichter unter ihre Lieblinge zählen". Es sollten nur ausgesuchte „moralische" Stücke gegeben werden. Der Stadtrat wurde ersucht, das auf dem großen Salzstadel eingerichtete Theater zu überlassen[1]. Die Erlaubnis wurde erteilt, und bald darauf begannen die Vorstellungen, in denen fast nur Kotzebues und Ifflands Dramen gespielt wurden. 1802 wurde das Memminger Zeughaus für 3000 Gulden von der dramatischen Gesellschaft als Theater angekauft.

Das war für die Memminger Meistersinger ein harter Schlag, denn die dramatische Gesellschaft war jetzt nicht mehr von dem Salzstadel abhängig, für dessen Benutzung Miete an die Zunft gezahlt werden mußte. Es fiel nicht nur diese Verdienstmöglichkeit fort, sondern es erstand in der neuen Gesellschaft eine dauernde Konkurrenz.

Bald sahen die Meistersinger, daß Iffland und Kotzebue mehr Anziehungskraft ausübten, als ihre eigenen Staatsaktionen, und sie begannen nun ebenfalls Rührdramen aufzuführen. Seit 1802 macht sich eine grundlegende Änderung im Spielplan bemerkbar. Nachdem 1802 das Zeughaus an die Liebhabergesellschaft verkauft worden war[2], richteten die Meistersinger die Bitte an den Rat, das alte Theater mit den Einrichtungen auf dem Salzstadel ihnen ganz zu überlassen[3]; das Gesuch wurde jedoch abgeschlagen und sogar beschlossen, nach Errichtung des neuen Theaters im Zeughaus die „Gesellschaftsstube" der Meistersinger aufzuheben. Darauf richteten diese eine Beschwerde an den Rat mit der Bitte, ihnen ihre Gesellschaftsstube[4], auf die sie urkundliches Recht hätten und die sie für ihre Singschulen brauchten, zu belassen. Sie schildern den großen Schaden und beschweren sich, daß die dramatische Gesellschaft darauf ausgehe, ihre schon seit Jahrhunderten bestehende Gesellschaft zu

[1] Regest vom 6. November 1801. Behrend a. a. O. S. 20.
[2] Urkunde vom 15. Januar 1802 im Memminger Stadtarchiv.
[3] Urkunde vom 22. Januar 1802, Stadtarchiv Memmingen.
[4] Sie besaßen dieselbe seit 250 Jahren.

vernichten[1]. Trotzdem wurde ihnen auch das alte Privileg, das sie von Kaiser Karl V. erhalten zu haben glaubten, genommen; doch erhielten sie die Erlaubnis, mehrmals in dem neuen Theater ohne wesentliche Entschädigung an die dramatische Gesellschaft spielen zu dürfen. 1802 und 1803 führten sie eine Reihe von Schauspielen auf. Dann aber wurde ihnen die Mühe und der Kostenaufwand zu groß, und sie gaben das Theaterspielen auf. Das Theatermonopol behielten sie zwar noch bis 1835, aber im 19. Jahrhundert haben sie nur noch etwa zwanzigmal gespielt[2].

Über ihren Theaterinteressen vernachlässigten sie ihre Singübungen nicht. Doch verfolgten diese mit der Zeit einen anderen Zweck wie früher. Fanden sie vorher zur eigenen Unterhaltung und zur Pflege der Musik statt, so dienten sie jetzt nur noch praktischen Zwecken. Es wurden jetzt in den Singeschulen die „Leichengesänge" geübt, denn zu den „geringeren Leichen" wurden die Meistersinger hinzugezogen, während bei der Bestattung vornehmer Personen die „Lateinischen" Schüler den Gesang ausführten. Der Leichengesang der Zunftgenossen wurde immer minderwertiger, und dementsprechend verringerten sich auch die Anforderungen an die Prüflinge in den Singeschulen. Meister, die selbst einen „Ton" erfanden, gab es überhaupt nicht mehr. 1788 wurde der letzte Meister, Friedrich Oetterle, eingezeichnet, der die „hohe Otterweis" selbst dichtete und komponierte. Von da an traten nur noch „Singer" bei, welche schon bekannte Weisen lernen und bei der Prüfung singen mußten. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es deren noch dreiunddreißig. Bis zum Jahre 1801 war der Vortrag von sechs „Tönen" erforderlich, wenn man „Singer" werden wollte, von da an begnügte man sich mit zwei Tönen.

Der Obrigkeit gegenüber verhielten sich die Memminger Meistersinger sehr widerspenstig und beriefen sich bei Verboten und dergleichen gern auf ihre alten Privilegien, die aber meist nur auf Gewohnheitsrecht beruhten. Ihr Ansehen in der Bürgerschaft sank von Jahr zu Jahr. Man nannte sie nur noch „Leichengesangsgesellschaft", während sie selbst ihren alten stolzen Titel „Meistersinger" beibehielten. Seit 1783 war eine besondere Aufsicht über sie eingesetzt worden. An den Ratsherrn Tobias von Heuß übertrug man die Aufsicht über die drei „Musikantenbanden" (Stadtmusikanten, Meistersinger und Chorus musicus)[3]. Dieses Aufsichtsamt blieb später dem Musikdirektor überlassen. 1820 beklagte sich der damalige Musikdirektor Carl August Schügens, daß die Leichengesangsgesellschaft nicht auf die Anweisungen von Magistrat und Musikdirektor hören wollte, und daß sie ihre Mitglieder nach Wahl und Willkür ergänzten — wozu allerdings die Meistersinger ein Recht zu haben glaubten. Die Zunft bestand damals aus zwölf Mitgliedern, und Schügens schrieb: „Es befindet sich aber darunter kein einziger Tenorist". Er empfahl einen solchen, aber man nahm ihn nicht auf, „weil kein Platz offen sei"[4]. Der Rat antwortete darauf, Schügens solle sich bei den Mitgliedern genau informieren und Besserungsvorschläge machen[5]. Schügens meinte nun, er könne keine Besserungsvorschläge machen, weil er die Dienstvorrichtungen dieser Gesellschaft, wie er sich vorher selbst überzeugt hätte,

[1] Urkunde vom 29. Januar 1802, Stadtarchiv Memmingen.
[2] Behrend a. a. O. S. 17.
[3] Seylers Chronik. III. Bd. 12. Dezember 1783.
[4] Urkunde vom 26. März 1820 aus den Akten des Stadtmagistrats Memmingen. Reg. E III, Nr. 8. [5] Am 7. April 1820.

nicht als Gesang anerkennen könne. Er machte Vorschläge, die Gesellschaft zur besseren Ausbildung unter den städtischen Musikdirektor zu stellen, der auch die Prüfung neuer Mitglieder besorgen könne[1]. Dieses Urteil eines Mannes, der nach dem Bericht Ehrharts[2] ein gebildeter Musiker war und die Musikpflege in Memmingen ungemein förderte, ist ein wichtiges Zeugnis für den Zustand des Meistergesangs am Anfang des 19. Jahrhunders. Der Magistrat gab Schügens die Weisung, seine Vorschläge den „Mitgliedern des Leichengesangs" (!) mitzuteilen. Schügens berichtete dieses dem Obmann der Zunft, Valentin Müller, und auf die Initiative dieser beiden Männer geht wohl die in einer Abschrift aus dem Jahre 1864 erhaltene Schrift zurück: „Instruktion zu zweckmäßiger Bildung des Leichengesangs in Memmingen". Sie wurde in einer Magistratssitzung vom 1. Mai 1820, also kurz nach den obigen Verhandlungen, ratifiziert. Darin sind folgende Bestimmungen bemerkenswert:

1. Der Leichengesang soll künftig aus den Mitgliedern des Musikchors der Pfarrkirche von St. Martin bestehen und nie weniger als einen Führer, zwölf Männer und sechs Knaben zählen ...
2. Die Gesellschaft wird in Hinsicht der Kunstausbildung unter der Aufsicht des jeweiligen Musikdirektors stehen, dem die Besetzung der Stimmen und was die Vervollkommnung des Gesanges überhaupt betrifft, ausschließlich übertragen bleibt.
3. Bei Aufnahmen neuer Mitglieder, deren Prüfung durch den Musikdirektor vorgenommen werden soll, müssen die Noten dem Magistrat übergeben und von diesem die Kandidaten bestätigt werden.
5. Der Musikdirektor kann zum Kirchengesang auch die nicht auf dem Martinschor, sondern nur zum Kirchengesang Angestellten unentgeltlich requirieren.
8. Der Älteste (Valentin Müller) wird in dieser Eigenschaft bestätigt.

Der Vollzug dieser Instruktion scheiterte aber am Widerstand der Meistersinger.

Seit 1830 trat für diese eine neue Bezeichnung auf: „Das (sic!) deutsche Gesang". Die Mitglieder der Zunft gerieten jetzt in Not und richteten ein Gesuch an den Magistrat um Unterstützung. Sie verwiesen auf ihre guten (!) Musikverhältnisse. Das Gesuch wurde jedoch abschlägig beschieden. Trotz der bedrängten Verhältnisse suchten die Meister — ein rührender Zug — auch jetzt noch ihre alten Gebräuche und Satzungen aufrecht zu erhalten. Sie hüteten sorgsam den Besitz, den die berühmteren Vorfahren hinterlassen hatten. Dieser bestand aus alten Drucken und Handschriften, einer später verlorenen Spruchtafel, an der die Schildlein der neuen Meister hingen, und dem Standbild Davids. Den geschnitzten Schild mit dem Bilde des Psalmisten, umgeben von Wappen unadeliger Handwerker und Sinnsprüchen, erhielt später der Memminger „Liederkranz"[3]. Bis zum Jahre 1844 wurde niemand aufgenommen, der nicht wenigstens zwei Töne schulgerecht singen konnte. Der letzte, der diese Singerprüfung ablegte, war Martin Wegmann[4], der am 25. Juni 1843, nachdem er die „Veneris Lustgartenweis" und die „hell Regalweis" richtig gesungen

[1] Am 23. April 1820.
[2] a. a. O. S. 30.
[3] Ähnlich wie in Ulm!
[4] 1798—1848. Er starb am 22. Februar 1848. Frdl. Mitteilung des Herrn Dr. Miedel in Memmingen.

hatte, in die Zunft aufgenommen wurde. Sein „Merker" war Mathias Westermaier[1], ein Schuster, wie ehemals Hans Sachs, der bis zu seinem Tode Obmann der Zunft war. Seinem mündlichen Bericht an J. F. Lentner verdanken wir die zuverlässigen Nachrichten über die letzten Reste des deutschen Meistergesanges. Er hatte selbst 1801 seine drei Töne: die „Hartfelder Weis", „grün Veneris Lustgarten-Weis" und den „langen Mayenschein" vor den Meistern ohne Fehl abgesungen und war ein „Singer" geworden. Lentner berichtet, daß ihm Westermaier diese Töne vorgesungen habe. Es sei eine „wunderlich verschnörkelte, zierliche, aber gänzlich unmelodische Weise" gewesen. Bis zum Jahre 1844 lernten die, welche Angehörige der Zunft werden wollten, mechanisch zwei leichtere Töne auswendig, um des Nebenverdienstes als Leichensänger teilhaftig zu werden. Die äußere Form wurde bei der Abhaltung der Proben peinlich gewahrt. Auch nachdem die Proben wegfielen, behielten die Angehörigen des Leichengesanges die Berechtigung, sich Meistersinger zu nennen. Ihre Schule hielten sie noch weiter an allen Quartaltagen ab, aber man erließ den neuen Mitgliedern jetzt das Lernen der Töne und war zufrieden, wenn der Kandidat „Meinen Jesum laß ich nicht" singen konnte. Man war zu dieser Nachsicht schon deshalb gezwungen, weil die Gesellschaft stets achtzehn Mann zählen sollte. In langen schwarzen Mänteln, mit Dreispitzen behauptet, begleiteten sie die Leichenzüge und sangen ihre Choräle. Bei den großen Leichen, wo der ganze Chor in Stärke von achtzehn Mann auftrat, durften sie 4 Gulden nehmen, bei „schlechten Leichen" erhielt der halbe Chor 2 Gulden[2].

Angesehene Bürger schämten sich schließlich, sich bei der Zunft sehen zu lassen. 1848 verklagten die Meister den Schuhmacher Joh. Ad. Kaiser, weil er sich, obgleich er Mitglied war, seit Jahren von der Zunft fernhalte. Es dünke ihm zu gering, beim Leichengesang zu erscheinen, da er ein Mann von bedeutendem Vermögen sei[3]. Dem Kaiser teilte darauf der Magistrat mit, daß er entweder den Dienst selbst zu versehen oder abzugehen habe[4]. 1854 wurden auf Veranlassung des Musikdirektors Schügens dem Chor der „lateinischen Schüler" zwei Tenorsänger beigegeben, und dadurch wurde „Das deutsche Gesang" noch mehr zurückgedrängt. 1855 richtete der Kirchenvorstand von St. Martin ein Gesuch an den Rat, die Meistersinger in Zukunft der Leitung der Chorregenten von St. Martin zu unterstellen und nur solche Mitglieder aufnehmen zu lassen, die gut singen könnten. 1859 war es schließlich so weit gekommen, daß der Magistrat Schügens aufforderte, den Leichengesang ganz neu zu ordnen, da das sog. deutsche Gesang „immer mehr Anstoß beim Publikum findet"[5] (!). 1862 mehrten sich die Klagen, auch über die schlechte Kleidung der Sänger. Der Obmann Hummel wurde vor den Rat geladen, und auf seine Vorstellungen hin wurden die alten Mäntel durch neue Kleidung ersetzt[6]. Die Clausche Chronik be-

[1] Geboren am 17. Juli 1786, starb am 23. September 1851 als Vorsteher der Schuhmacherinnung, Obmann der Meistersingerzunft und Kantor an „U. l. Frauen". — Frdl. Mitteilung des Herrn Dr. Miedel.

[2] Behrend a. a. O. S. 14.

[3] Urkunde vom 27. Juni 1848.

[4] Urkunde vom 15. September 1848.

[5] Urkunde vom 26. März 1859.

[6] Urkunde aus dem Jahre 1862. (Tag?)

richtet darüber[1]: Am 30. März 1864 waren sie zum erstenmal in einfacher schwarzer Kleidung erschienen, ohne die altmodischen und häßlichen schwarzen Mäntel, sowie die unförmlichen Schiffhüte". 1866 griff der Magistrat eigenmächtig ein: die alten Sänger (Kammacher Joh. Leeb, Säckler Seb. Hummel, Weber Ludwig Hermann und die Ersatzleute Türmer Christoph Dannecker und Hochzeitbitter Ernst Zettler) wurden mit dem Ausdruck der Anerkennung ihrer treuen Dienstleistungen verabschiedet und durch jüngere Kräfte ersetzt.

Als 1875 ein Leichenhaus erbaut wurde, ließ man die Einrichtung der Leichensänger bei dieser Gelegenheit stillschweigend fallen. Damit waren die letzten Lebensäußerungen der Zunft zu Ende. Im gleichen Jahre findet sich die letzte Aufzeichnung einer Aufnahme: am 30. Januar 1875 wurde der Schneidermeister Mayer in die Gesellschaft aufgenommen. Das letzte Mitglied war Friedrich Hummel, ein ausgezeichneter Sänger[2]. Schon als junger Mann gehörte er der Zunft an, da noch sein Vater, der oben erwähnte Hummel Obmann war, und trug mit Stolz das schwarze Gewand der Meistersinger[3]. Er starb am 21. Januar 1922.

Friedrich Hummel war demnach der letzte deutsche Meistersinger. Für die Geschichte des Meistergesangs als eines Trägers deutschen Geistes- und Kunstlebens ist diese Tatsache zwar ganz unbedeutend, doch als Kuriosum gewiß bemerkenswert. Unrichtig ist demnach die Aufschrift auf dem Denkmal des Ulmer Meistersingers Best, der 1873 starb und auf dessen Leichenstein man die Inschrift setzte: „Hier ruht Deutschlands letzter Meistersinger J. Best".

---

[1] S. 237.

[2] Geboren am 29. Dezember 1844.

[3] Nach mündlicher Mitteilung seiner noch lebenden zweiundachtzigjährigen Witwe an Dr. Miedel.

Elftes Deutsches Bachfest in Leipzig

Vom 23. bis 25. Juni 1923

Von

Arnold Schering, Halle a. d. S.

Selten ist wohl ein Bachfest unter so allgemeiner äußerer und innerer Anteilnahme musikalischer Kreise gefeiert worden wie dieses elfte in Leipzig zur Zweihundertjahrfeier der Berufung Bachs ins Thomaskantorat. Schon lange vor Beginn waren sämtliche Plätze in den Riesenräumen der Thomaskirche und des Gewandhauses vergeben, und mancher, der sich nicht rechtzeitig bemüht, mußte betrübten Sinnes darauf verzichten, dem Fest als Ganzem beizuwohnen. Man muß schon sagen: es lag diesmal eine besondere Weihe über den Veranstaltungen, und wenn selbst viele von uns, die wir seit Jahren und Jahrzehnten geistig mit den Leipziger Bachstätten verwachsen sind, den genius loci diesmal stärker empfanden als sonst, so wird der Eindruck bei allen, die von außerhalb kamen, sicherlich doppelt stark gewesen sein. Es hätte vielleicht nichts geschadet, wenn die Stadt Leipzig als solche der ihr einst widerfahrenen ungeheueren Ehre, eins der größten Genies zweieinhalb Jahrzehnte beherbergt zu haben, äußerlich einen gewissen sichtbaren Ausdruck verliehen hätte, und ein schlichter Glückwunsch der Behörden an die Neue Bachgesellschaft, als der korporativen Vertreterin der deutschen Bachpflege, würde bei dieser Gelegenheit gewiß sehr freundlich aufgenommen worden sein. Doch man wurde auch ohne dies froh und empfand es dankbar, daß die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" und eine Gruppe holländischer Bachfreunde des Jubiläums in Handschreiben ehrenvoll gedachten.

Die Aufführungen begannen mit einer Thomanermotette am Sonnabend, den 23. Juni, zur altgewohnten historischen Stunde, $1^1/_2$ Uhr mittags in der Thomaskirche. G. Ramin umrahmte „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" und „Jesu, meine Freude" mit auserlesenen Orgelsätzen. Der Kantatenabend brachte „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild", „Liebster Gott", „Es wartet alles", „O ewiges Feuer" in überaus schöner, bis ins Kleinste sorgfältig ausgefeilter Einstudierung, deren erhebender Gesamteindruck nur anfangs durch die „Heiserkeit" der Hörner ein wenig gestört wurde. Im Orchesterkonzert konnte man den seltenen Genuß der beiden Konzerte für drei Klaviere (d moll, C dur) und — außer der vierten Suite D dur — den der „Vergnügsamkeits-Kantate" haben. Ob es indessen klug war, dieses lange, von Bach sicherlich nur für einen ganz kleinen und aus irgendwelchem Anlaß noch dazu besonders vorbereiteten Hörerkreis geschaffene merkwürdige Stück im Rahmen eines großen Orchesterkonzerts Tausenden von Augen gleichsam unter dem Vergrößerungsglas zu zeigen, sei dahingestellt. Selbst die Vortragskunst einer Lotte Leonard vermochte über die behaglichen Längen und Breiten der an sich höchst interessanten Komposition nicht hinwegzuführen. — In zwei Kammermusikveranstaltungen wurde sodann eine Tafel mit dem Feinsten und Kostbarsten aus der gewaltigen Bachschen Vorratskammer gedeckt, — in der ersten davon so reich, daß selbst eingefleischte Bachianer ein leises „Zu viel!" hören ließen. Die Klavier-Violinsonate E dur (Egon Petri, Flesch) stieg in künstlerischer Verklärung herauf, Maria Philippi sang Stücke aus Schemellis Gesangbuch, und Georg Schumann brachte seine mit ausnehmend feinfühliger Hand vorgenommene Ergänzung der Hochzeitskantate „Vergnügte Pleissenstadt" zur Erstaufführung, mit der sich die Damen Leonard und Philippi einen stürmischen Erfolg ersangen. Wenn einige die sonst so fein gewahrte Bachsche Stillinie störende Kadenzakkorde des Klaviers fallen, dürfen wir diese Schumannsche Bearbeitung so lange getrost in einen Anhang der Bachausgabe aufnehmen, bis sich die verschollenen originalen Instrumentalstimmen gefunden haben. Wie Bach selbst zwei Stücke daraus behan-

delte, ergibt sich aus Parodien, die in der Vergnügsamkeits- und Äoluskantate stehen. Fehl am Ort war der romantisierte Pianisten-Bach, wie ihn E. Petri mit vier eigenen Bearbeitungen (!) hinstellte. Seine hochkultivierte Anschlagskunst und spielende Beherrschung schwierigster Klavierprobleme hätte der Künstler auch ohne Busonische Transkriptionsmanieren glänzen lassen können. Altmeister Klengel spielte die Es dur-Violoncellsuite, Flesch die d moll-Partite für Violine allein, geigerisch in einer Weise freilich, mit der ich mich nicht durchweg befreunden konnte.

Das brandenburgische Konzert Nr. 6, das selten gehörte f moll-Klavierkonzert, die Gambensuite g moll und Klavierstücke standen in der zweiten Kammermusik. Ihren Hauptanziehungspunkt bildete das von der Münchener Firma Maendler-Schramm neukonstruierte „Bachklavier", ein Cembalo mit modulationsfähigem Ton, auf dem Julia Menz sich als treffliche Künstlerin vorstellte. Man kann recht wohl auf dem Standpunkt stehen, daß, falls einmal für Bach zum Cembalo zurückgegriffen wird, unbedingt ein Instrument mit der für seine Zeit maßgebenden Bauart vorzuziehen ist, wird sich aber doch der Einsicht nicht verschließen können, daß mit einer Annäherung des alten Cembaloklangs an heutige Hörgewohnheiten immerhin manches gewonnen wird, vorausgesetzt, daß der Grundcharakter des Instruments gewahrt bleibt. Das neue Cembalo bietet die Möglichkeit, den Klang seiner Stärke und Helligkeit nach verschieden zu modifizieren und damit den Vortrag für unsere Auffassung belebter zu gestalten. Soweit ich nach der einmaligen Vorführung urteilen darf, erscheint mir das Instrument als in jeder Weise zukunftsreich, sowohl fürs Solospiel wie als Generalbaßinstrument. Von einer Trübung oder gar Fälschung des Cembalocharakters kann keine Rede sein. Seine Verbindung mit den tiefen Streichern im letzten brandenburgischen Konzert ergab einen geradezu idealen Gesamtklang, und wer das b moll-Präludium mit Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier und die Begleitung der Gambensonate (mit Döbereiner als Meister an der Gambe) gehört hat, wird ihm freudige Zustimmung nicht haben versagen können. Inwieweit dabei die bisher geübte Cembalotechnik eine Veränderung erfahren muß, vermag ich zunächst nicht zu sagen. Weitere Versuche und Vorführungen werden darüber Klarheit bringen.

In einem Nachmittagskonzert in der Thomaskirche führte des weiteren G. Ramin fünf große Orgelstücke Bachs vor, deren Auswahl nicht nur Bachs ungeheuren Empfindungshorizont und Gestaltenreichtum, sondern ebenso seine vielfältige Behandlung des Instruments zeigen sollte. Der Künstler spielte mit erstaunlicher Konzentration und einer geistigen Reife, die jede Kritik entwaffnete. — Am Ende des Festes brachte Karl Straube, der gute Geist der ganzen dreitägigen Feier, ihr unermüdlicher Vorbereiter und künstlerischer Leiter, die h moll-Messe. Ob dieses Werk in seiner ganzen elementaren Kraft geistiger und sinnlicher Werte je stärker über eine nach Tausenden zählende und innerlich so ungeteilt und besonnen zuhörende Bachgemeinde hereingebrochen ist wie diesmal, ist schwer zu sagen. Selbst frühere Aufführungen an Ort und Stelle wurden in den Schatten gestellt. Dies Außergewöhnliche traf einmal für die rein technische Leistung zu, für die jeder Mitwirkende wohl sein Bestes hergab, dann aber besonders für den ideellen Aufbau des gesamten Werkes. Ganz abgesehen von der künstlerischen Ausdeutung der einzelnen Sätze, kam es in deren Verbindung und gegenseitigen Abstufung zu einem inneren Rhythmus von zwingender Eindrucksstärke, wie ich ihn bis dahin noch nicht erlebt. Was so häufig gerade bei Bachs Messe Gefahr wird, nämlich, daß die neun Arien und Duette sich mit den benachbarten kolossalischen Chorsätzen nicht einheitlich genug verbinden wollen und das eine mehr nach, statt neben dem andern gehört wird, kam diesmal gar nicht zum Bewußtsein. Rein klanglich gab es Stellen von überwältigender Schönheit und Größe. Nachzudenken wäre höchstens, wie der im letzten Drittel sich häufenden Fülle von gleichbleibendem Chorklang abgeholfen werden könnte. Man sollte den Versuch einmal wagen, das Sanctus gegenüber den umschließenden Sätzen, die sämtlich Tuttiklang erfordern, durch geringere Besetzung abzuheben, es also weniger massig als gewöhnlich aufzufassen. Im übrigen hatte Straube (auch schon im ersten Kantatenabend) von verschiedenen von der jungen und jüngsten Musikforschung als historisch berechtigt anerkannten

Mitteln zur Steigerung der Klangeinheit Gebrauch gemacht. Ich denke vornehmlich an die Verdoppelung der Fagottstimmen in der höheren Oktave durch das Klavier in der Quoniam-Arie und an die Verstärkung der Hörner durch Trompeten in der Reformationskantate. Hier wird auch in Zukunft noch manches auszuprobieren sein.

Auch der nie fehlende Festgottesdienst stand unter einem glücklichen Stern. Die wiederum von kundigen Händen entworfene Liturgie enthielt lauter schöne, altleipziger Stücke. Da es der Sonntag des Johannesfestes war, bot sich Bachs „Christ unser Herr zum Jordan kam" von selbst, und der Festprediger, D. Cordes, hatte leichtes Spiel, die Gemeinde auf die wundervollen Beziehungen zwischen dem Sonntagsevangelium und der Bachfeier hinzuweisen.

Die Namen der Solisten und aller, die an hervortretender Stelle tätig waren, hier anzuführen, erübrigt sich. Es waren durchweg Künstler ersten Ranges. Den Chor stellte — außer den in aller Welt bekannten Thomanern — die Chorvereinigung des Gewandhauses in seltener Fülle; das Orchester war (es genügt die einfache Nennung) das Gewandhausorchester.

Die gut besuchte Mitgliederversammlung, die als Auftakt dem Feste voranging, ernannte Hermann Kretzschmar unter Hervorhebung seiner nicht genug zu rühmenden Verdienste um die Neue Bachgesellschaft zum Ehrenvorsitzenden und Julius Smend zum Vorsitzenden. Mit Dank wurde aller derer gedacht, die mit großen Opfern an Zeit und Geld das binnen wenigen Wochen vorzubereitende Fest ermöglichten. Waren doch von fern und nah beizeiten freigebige Spender eingesprungen. Ein Vortrag des Referenten über „Bachs Leipziger Wirkungskreis" suchte das Kulturgeschichtliche dieses Kreises zu umreißen und den historischen Standpunkt zu erfassen, von dem aus Bach als Künstler wie als Persönlichkeit durch seine eigene Zeit gesehen wurde.

Eine Kompoſition der Gottſchedin

(Aus der Folge von Veröffentlichungen des Geſchäftsarchivs von Breitkopf & Härtel)

Von

Wilhelm Hitzig, Leipzig

Luiſe Adelgunde Viktoria G., geb. Kulmus (1713—1762) iſt der Literaturgeſchichte durch ihre eigenen Werke, mehr noch als Mitarbeiterin an der ungeheueren und vielſeitigen Produktion ihres Gatten J. Chr. G. bekannt. Dieſer ſelbſt hat die vita ſeiner Frau in der Einleitung zu den „Kleinen Gedichten" von ihr, die er als „Ehrenmal" für die Verſtorbene herausgab, beſchrieben[1]. Für die Charakteriſtik Gottſcheds iſt auch dieſe vita, der Nachruf auf die tote Gattin, recht bezeichnend, inſofern er auch hier im Grunde ſich ſelbſt beweihräuchert und ſeine Eitelkeit, die ich für den Grundzug ſeines Weſens, trotz Eugen Reichels „Rettung" anſehe, nicht verleugnen kann[2]. Immerhin enthält die vita einige Bemerkungen über die muſikaliſchen Qualitäten der Viktoria, die hier kurz folgen mögen: Wohl auf Veranlaſſung der den „ſchönen Wiſſenſchaften" ergebenen Mutter, Katharina Dorothea geb. Schwenk, erhielt die Tochter einen ſehr vielſeitigen Unterricht, der ſich auch auf die Muſik erſtreckte. Der Vater, Johann Georg Kulmus, war ein Liebhaber des Lautenſpiels, die Mutter hatte eine ziemliche Fertigkeit auf dem Klavier und der „Cyther" ſich erworben; es wurden Hauskonzerte veranſtaltet, bei denen auch J. J. Klein (1740—1823), der Verfaſſer einiger theoretiſcher Werke[3], mitwirkte und der wohl auch Viktoria zur Beſchäftigung mit der Muſik angeregt hat. Sie lernte Klavier und Laute ſpielen und brachte es bald ſo weit, daß ſie „die ſchwerſten weißiſchen Stücke" vom Blatt ſpielen konnte und ſogar bei einem Beſuch bei „dem großen Meiſter"[4] deſſen Beifall gewann. Die vita berichtet ferner, daß Viktoria auch in ſpäteren Jahren als Erholung von ihrer wiſſenſchaftlichen Arbeit immer wieder zur Muſik ihre Zuflucht nahm und nicht nur eine gute Klavierſpielerin blieb, ſondern auch Zeit fand, die „gemeine Bahn des Frauenzimmers" inſoweit zu überſchreiten, als ſie auch Generalbaß und Kompoſition ſtudierte, Fächer, in denen Johann Ludwig Krebs, der bekannte Bachſchüler, ihr Lehrer war. Die mitzuteilende Kantate dürfte wohl aus dieſer Zeit ſtammen. Gottſched erzählt mit Stolz, daß der Erfolg dieſer Kompoſition ſo groß geweſen ſei, daß ſowohl J. Fr. Gräfe, als auch Lorenz Chr. Mizler ihr Schriften und Kompoſitionen zueigneten[5].

---

[1] „Der Frau L. A. V. Gottſchedin, geb. Kulmus ſämtliche kleineren Gedichte, nebſt dem von vielen vornehmen Standesperſonen, Gönnern u. Freunden beiderley Geſchlechts, Ihr geſtifteten Ehrenmale und Ihrem Leben, herausgegeben von Ihrem hinterbliebenen Ehegatten" (Leipzig, bei Bernhard Chriſtoph Breitkopfen u. Sohne 1763).

[2] Eugen Reichel, Gottſched II. S. 849 ff.

[3] Eitner V, S. 383.

[4] Silvius Leopold Weiß, 1686—1750.

[5] Nach Eitner: J. F. Gräfe, Sammlung verſchiedener u. auserleſener Oden ... 2. Theil 1739. Von Mizlerſchen Zueignungen an Viktoria habe ich keine auffinden können.

So wird sie denn auch eine sachverständige Zuhörerin bei der Erstaufführung des „Trionfo della Fedeltà“ der Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen (1724—1780)[1] gewesen sein, und Gottsched betont, daß nach der Aufführung, bei der die Kurfürstin selbst die Hauptrolle der Nice gesungen hatte, diese seine Frau um ihr Urteil als Musikfachverständige gebeten habe. Dieses Urteil muß mindestens diplomatisch gewesen sein, denn die Gottschedin erhielt tags darauf einen Riesen-Porzellanaufsatz von „5 großen Vögeln“ zum Präsent als Dank der glücklichen Komponistin; der eitle Gottsched erzählt: „es hat hier in Leipzig niemand solcherlei Aufsatz von so ansehnlicher Größe (!), und Kenner wissen seinen Wert auf etliche 100 Thaler zu schätzen, geschweige, daß die Hand, daher sie kommen, und die Gnade der Durchl. Geberin an sich schon unschätzbar sind“.

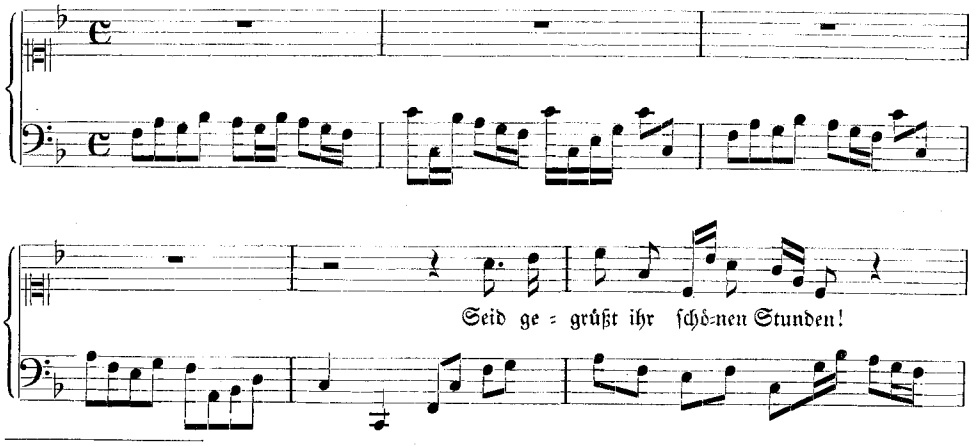
Gegen Ende des Lebens der Viktoria geriet die Musik bei ihr ins Vergessen und „sie sah sie allmählich mit Ekel an“, berichtet G. beim Überblick über das Leben der Vielbeladenen.

Auf S. 178 des oben zitierten Buches der Viktoria steht nun die einzige Komposition derselben, eine „Cantata zum Singen mit dem Klavier von Viktoria“. Die Kantate, eine „vorschriftsmäßige“ Solokantate mit zwei durch ein Rezitativ verbundenen Arien, ist einfach ein Musterstück zu den Gottsched-Scheibeschen Anweisungen zur Kantaten„fabrikation“[2]. Als solches tut die Komposition dem literarischen Ruhm der Gottschedin mindestens keinen Eintrag; die Anfänge der beiden Arien seien deshalb mitgeteilt. Eine weitere von Gottsched in der vita genannte Komposition, eine Geburtstagssuite, ist nie gedruckt worden.

Über ein paar musiktheoretische Arbeiten (Übersetzungen) der Viktoria geben Gerber I und Eitner Auskunft.

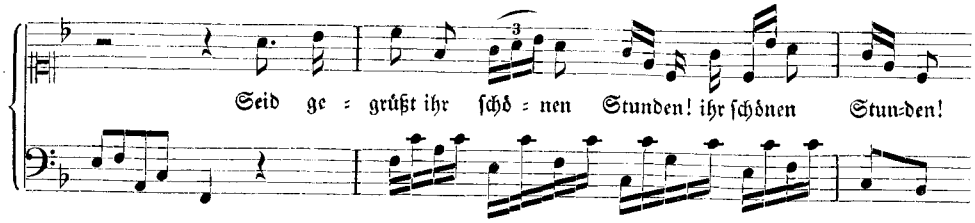
Cantata zum Singen mit dem Clavier von Victoria

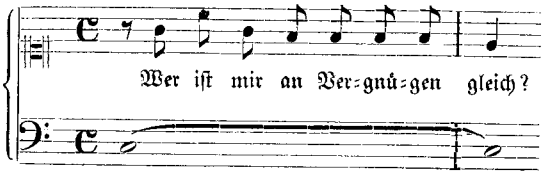
[Erste] Arie.



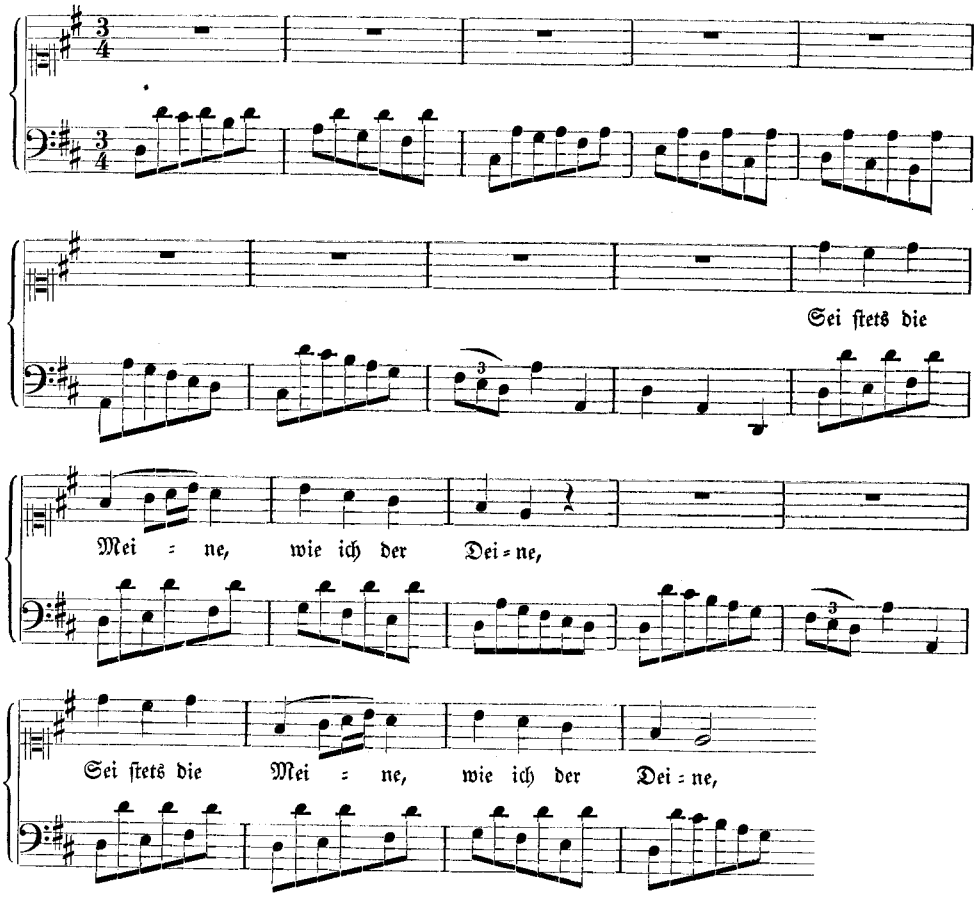
[1] Il Trionfo della Fedeltá, Dramma pastorale per Musica di E. T. P. A. (In Lipsia della Stamperia di Giov. Gottl. Imman. Breitkopf. 1756.) Bekannt als erster Breitkopfscher Typendruck.

[2] Gottsched: Versuch einer krit. Dichtkunst, 1751, S. 717 ff. — Scheibe: „Critischer Musikus“, 1745.


Seid ge = grüßt ihr ſchö = nen Stunden! ihr ſchönen Stun=den!


Recitativ.
Wer iſt mir an Ver=gnü=gen gleich?

[Zweite] Arie.


Sei ſtets die
Mei = ne, wie ich der Dei = ne,
Sei ſtets die Mei = ne, wie ich der Dei = ne,

Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg

Von

Theodor W. Werner (Hannover)

Der siebente Stiftungstag des fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung führte am 19., 20. und 21. Juni die Mitglieder und Freunde dieser für einen wichtigen Zweig deutschen Geisteslebens so segensreichen Einrichtung in Bückeburg zusammen. Man muß das freundliche, an die grünen Erhebungen des Harrl gelehnte Städtchen mit einer feinen und liebenswerten Bevölkerung kennen, um den wohltuenden Einfluß zu begreifen, den die in ruhiger Schönheit ohne Prunk daliegende Landschaft mit bewaldeten Hügelketten und weiten Blicken über fruchtbare Felder, den die in prächtigen Gärten sich erhebenden Schlösser und ihre Umrahmung durch die sauberen Häuser der älteren Stadt hier, dort durch behagliche Villenviertel wie auf jede, so sonderlich auf eine Versammlung von Gelehrten ausüben muß, deren Arbeitsfeld die Kunst, deren Sinn für reine Reize empfindlich ist.

Fast außerhalb der Stadt, im früheren Kavalierhause, finden sich die Räume des Instituts: Arbeits- und Lesezimmer, eine prächtige Bücherei. Nahe dabei gibt es seit 1917 einen für Musikaufführungen nicht allzu großen Stiles vortrefflich geeigneten Saal in dem Musikgebäude, das zugleich die Übungszimmer der dem Institut angegliederten Musikschule enthält. Im Herzen der Stadt aber steht — bescheiden als exemplum religionis non structurae bezeichnet — die barocke Front einer stimmungsvollen Kirche mit schönem Orgelwerk von Esaias Compenius (erneuert von Furtwängler und Hammer).

Diese drei Bezirke gaben denn auch der heurigen Tagung das Gepräge: im Institutsgebäude fanden zahlreiche Sitzungen wissenschaftlichen und organisatorischen Charakters statt (auch die „Gesellschaft der Freunde" des Instituts mit dem Sitz Leipzig hielt hier ihre Beratungen ab); in den anderen Räumen gruppierten sich musikalische Darbietungen kirchlicher und weltlicher Art um den der Enthüllung einer Ehrentafel für die ersten Stifter und Förderer des Instituts vorausgehenden Festvortrag des Ordinarius an der Breslauer Universität Professor Dr. Max Schneider. Von der Unverbindlichkeit der Schriftzeichen — der Buchstaben, wievielmehr der Noten — für den künstlerischen Vortrag, dessen beiden Pole er in der Beseelung und in der Virtuosität erkennt, ausgehend wandte sich der Redner den Problemen der Aufführungspraxis älterer Musikwerke zu, indem er davor warnte, den Maßstab des 18. Jahrhunderts an die Erzeugnisse anderer Zeiten zu legen. An dem Beispiele der Veroperung der Kirchenmusik zeigte er, wie jede Verpflanzung aus dem ursprünglichen Erdreich den Tod der Gattung bedeute, und wies dem vom Komponisten gewollten Milieu, also den Raum, in dem sich die Entwicklung der Zeitkünste vollzieht, seine besondere Wichtigkeit für die Erkenntnis ihres Wesens und damit der Bedürfnisse ihrer künstlerischen Auslegung zu. So ist z. B. der Charakter der weltlichen Instrumentalmusik bis hin zu Mozart exklusiv: erst mit Beethovens Symphonieen tritt das „gesellschaftbildende" Moment hinzu. Den Eigenduft des Kunstwerks zu verstehen, ist Aufgabe der Wissenschaft, die damit vor zahlreiche, vom Redner gestreifte Fragen gestellt wird, und letztlich des künstlerischen Taktes. Voraussetzung zur Erreichung dieses Ziels ist der Besitz eines unretouchierten Urtextes, dessen Herausstellung von einem Kommentar begleitet sei, in dem nachweisbare Eigentümlichkeiten der älteren Praxis niedergelegt werden. Denn wir sehen die Vergangenheit mit den Augen unserer Zeit und haben allen Grund, die sich aus dieser Anschauung ergebenden Fehlerquellen nach Kräften auszuschalten.

Im Anschluß an diese durch fesselnde Mitteilungen aus der Werkstatt des Musikwissenschaftlers belebten Ausführungen erhob sich der verdienstvolle stellvertretende Leiter des Instituts Professor Dr. Max Seiffert und gab Kenntnis davon, daß die Universität München den Fürsten Adolf von Schaumburg-Lippe wegen seiner Verdienste um die Gründung und die Erhaltung des In-

stituts zum Ehrenbürger ernannt habe, daß die Mitglieder Professor Carl Stumpf und Professor Max Friedlaender ihren fünfundsiebzigsten und siebzigsten Geburtstag feiern, Hofrat Linnemann auf das hundertjährige Bestehen seines Hauses (Kistner in Leipzig) zurückblicken durfte, daß der Fürst-Adolf-Preis dem Vertreter der deutschen Musikwissenschaft an der schweizerischen Universität Freiburg, Professor Peter Wagner für den dritten Band seiner „Einführung in die gregorianischen Melodieen" zuerkannt wurde und, daß das Institut sich in der schweren Zeit der Markentwertung der verständnisvollsten Förderung durch ausländische Freunde zu erfreuen hatte.

Die Musikaufführungen, die das Fest, wie billig durchsetzten, gaben Proben dänischer und holländischer Gegenwartskunst, deren Kenntnis lohnend, ja zum Teil beglückend war. In der Stadtkirche spielte Gottfried Oertjen aus Barmen mit bewährter Meisterschaft Orgelkompositionen mannigfaltiger Art in Anlage und Kunst von C. H. Debois, Chr. Geisler, N. O. Raasted, R. J. Langgaard, unterstützt durch den vortrefflichen einheimischen Bratschisten von Fossard und behindert durch die Berliner Sängerin von Wolley-Schillings, die das dänische Programm durch deutsche Stücke unterbrach. In einem Kammerkonzert lernten wir neben Gesängen von Arnold Nielsen, Emilius Bangert und Roger Henrichsen, denen Frau Ellen Overgaard von Kopenhagen eine künstlerisch gestaltende Weckruferin war, ein hübsches, fein gebautes Bläserquintett von Karl Nielsen und, als stärksten Gewinn des Abends, ein außerordentlich kraftvoll und gesund empfundenes, alte Muster mit ungebrochener Nationalfarbe durchtränkendes Concerto grosso (op. 51) von J. L. Emborg kennen. Holland war durch Dirk Schäfer mit einem anspruchsvollen, doch in gutem Kammerstil gehaltenen Streichquartett und durch den bekannten (aus Deutschland stammenden) Julius Röntgen, der ein die Gattung ernstlich bereicherndes Streichtrio beisteuerte, sehr würdig vertreten; besondere Freude erregten kunstvoll-lebendige Kanons für Frauenstimmen von Joh. Wagenaar, die von einem unter Clara Holsts Leitung singenden Chore tapfer vorgetragen wurden. Von den Instrumentalkünstlern, die sich ihrer oft schwierigen Aufgaben mit Geschick und Hingabe annahmen, seien genannt: die Herren Lauboek-Hannover, Bachmann, von Fossard, Groß, Sauermilch, Wenck, Gruppe, Dralle, Seyffert; das Landesorchester stand unter der eine persönliche Note zeigenden Führung von Hans Seeber van der Floe aus Karlsruhe.

Blicken wir auf die in allen ihren Teilen glücklich verlaufene Tagung zurück, so dürfen wir in dem Dankgefühl gegen das Institut und seinen ein gewaltiges Arbeitspensum bewältigenden Leiter die Liebenswürdigkeit der Bückeburger Einwohnerschaft nicht vergessen, in deren Häusern die von Nähe und Ferne, ja, aus dem Auslande herbeigeeilten Gäste die freundlichste Aufnahme fanden.

Bücherschau

Altmann, Wilhelm. Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken, zusammengestellt von ... 3. verm. u. verb. Aufl. 8°, VIII u. 170 S. Leipzig 1923, Carl Merseburger. Gz. 10.

Auer, Max. Bruckner. (Amalthea-Bücherei Bd. 33/34.) 8°, XI, 439 S. Wien [1923], Amalthea-Verlag.

Bach-Jahrbuch. 19. Jahrg. 1922. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. 8°, 88 S. Leipzig [1923], Breitkopf & Härtel.

[Inhalt: D. Julius Smend, Predigt, gehalten im Festgottesdienst des 10. Deutschen Bachfests am 8. Okt. 1922 in Breslau. — Paul Mies, Die Kraft des Themas, dargestellt an B–a–c–h. — Johannes Müller, Motivsprache und Stilart des jungen Bach. — Arnold Schering, Kritik über W. Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen usw.]

Beethoven, Ludwig van. Das Heiligenstädter Testament. (In Beethovens Text u. Schreibweise.) 4°, 8 S. Werk der Sesampresse. 2. 165 num. Exemplare. München 1923, Sesam-Verlag. Gz. 8.

Bie, Oscar. Die schöne Helena. (Musikal. Bilderbuch. Original-Lithographien v. Gg. Walter Rössner.) 2°, 42 Bl. Berlin [1923], F. Gurlitt. Gz. 80.

Bie, Oskar. Das Rätsel der Musik. Nr. 61 der Zellenbücherei. 1.—8. Tausend. 100 S. Leipzig 1922. Dürr & Weber m. b. H.

Die Zellenbücherei wendet sich an diejenigen, die müde, verärgert oder überarbeitet sind. Ihnen will sie in kurzer Zeit Erfrischung, Frohmut, Anregung bringen und ihnen, auch wenn Fachkenntnisse fehlen, das Verständnis für die schwierigsten Fragen aller Wissensgebiete ermöglichen. In den Dienst dieses etwas kühnen Unternehmens stellt sich Bie mit seiner Schrift über das Rätsel der Musik. Er ist sich dessen wohl bewußt, daß er den Fachmusikern nichts zu sagen hat, was sie nicht selber wissen [80], und vertritt im wesentlichen eine unanfechtbare, vermutlich an der Romantik geschulte Grundauffassung der Musik, nennt ihren Charakter männlich [7], findet in ihr mit Wackenroder das Unfaßbarste [5], ein Metaphysisches, Jenseitiges [7]: „sie kommt aus einer transzendenten Ferne, sie wäre uns unverständlich, wenn wir sie nicht hätten, sie ist nach logischen Gesetzen nicht zu erklären und aus dieser irdischen Welt niemals ganz zu begreifen. Was sonst sich trennt, findet hier seine Harmonie. Was dumpf ist und unausgebildet, findet hier seinen Rhythmus. Und das Melos der Welt, das wir niemals reinlich vernehmen, findet hier eine Form. Je nach dem Grade der musikalischen Bildung wirken diese Eindrücke mittelbarer oder unmittelbarer auf den Zuhörer und entheben ihn der Alltäglichkeit. Die Beziehungen zum Irdischen sucht er nur auf unteren Stufen. Auf der höheren Stufe genießt er die absolute Schönheit einer sphärischen Kunst, die sich im Meister wie durch ein Wunder gespiegelt hat" [8—9].

Und doch verlangen wir als Erkennende die Bewußtheit dieses Wunders und seiner Lebensbeziehung. Was die Musiker selbst darüber mitzuteilen wissen, ist meist so gut wie unbrauchbar [69]. Nur eine wahre Ästhetik, eine Ästhetik „von innen" kann hier Aufklärung bringen [68]. Diese durchschaut die Gefährlichkeit jeder Art von Organisation, die das Rätsel der immer irrational bleibenden lebendigen Kunst nicht kennt [17—19]. Sie durchschaut aber auch das Unzureichende biologischer Bestimmungen [79] und die Schwierigkeit, die sich jedem Versuch, das Wunder der Musik d. h. ihren Inhalt in Worten zu deuten, entgegenstellt: Der Schriftsteller, wenn er künstlerisch ist, bleibt sich dieser Schwierigkeit bewußt, und muß doch die Musik in jeder Zeile immer wieder herabziehen, um sie vor seinen Lesern glaubhaft zu machen. Er gibt ihren Sätzen scheinbare Überschriften, ihren Inhalten scheinbare Vorgänge, ihrer Lyrik legt er ein Gedicht unter, ihrer Dynamik ein Drama, und weiß doch, daß sie viel elementarer ist und viel undifferenzierter. Er anthropomorphisiert die Götter, um sie den Menschen zu verstehen zu geben [74—79].

Treffend charakterisiert Bie das Wesen des nur an die Phantasie des Auffassenden sich wendenden Oratoriums [48—54]. Bei Beethoven findet er im Gegensatz zu Spengler die Form nicht aufgehoben und durchbrochen, sondern in vollendete Einheit mit dem Inhalt gebracht [31 bis 32]. Über sein Verhältnis zum Tristan legt er ein offenes und mutiges Geständnis ab: nach

langjähriger, immer wiederholter Bekanntschaft sieht er in ihm das Meisterwerk, das aber doch wohl zu viel Philosophie eingekapselt in sich trägt und oft über die Maßen lang und redselig wird [92—97]. Bei Strauß betont Bie die technische Souveränität [82], bei Mahler, wenn auch erst nach schwerem inneren Kampf, das Amerikanisch-Betriebhafte, die Inkongruenz zwischen Wollen und Vollbringen, das Hervortreten der Gebärde und Phrase [38—46].

Daneben findet sich in Bies Ausführungen aber auch manches Gewagte. Viel weniger als dem Oratorium wird er der Oper gerecht. Er beleidigt sie schon dadurch, daß er die Opernnaturen mit unverkennbarem Nebensinn von den Antiopernnaturen scheidet [20]. Als ein die Engherzigkeit des 18. Jahrhunderts wieder Aufnehmender hält er es für „unnatürlich", daß ein Wütender noch Zeit hat, eine Arie zu singen, und daß fünf vom Schicksal getroffene Menschen sich stimmlich nach den Regeln des Kontrapunktes bewegen [65]. Den Eindruck beim Volk möchte er letzten Endes immer auf irgend ein Mißverständnis gründen, da ja doch nur etwa ein Zehntel des von den Autoren Gewollten wirklich erfaßt werde. Für den Gott dieses Reiches hält er Rossini. Webers Romantik nennt er experimentierend. Wagners Werke gelten ihm als Symphonien, an denen die Bühne beteiligt ist. Die wahre deutsche Dramatik findet er in Bachs Oratorien [54—56, 63]. Obgleich er sich bitter darüber beschwert, daß in der Oper nicht alles verstanden werde, schwebt ihm doch als Ideal das vom Wort losgelöste, mit der Bühne aber doch noch auf eine geheimnisvolle Weise verbundene „absolute Gesangsbild" vor [57—62].

Händels Oratorien nennt Bie opernhaft [50]. Bei Schumann vermißt er die Beherrschung der großen Formen [23—24] und wird durch seine Kunst an Stubenluft gemahnt [27, 30]. Mahler bedeutet ihm trotz aller zugestandenen Vorliebe für den Effekt doch die Rückkehr zur Innerlichkeit [38. 44]. Die von Paul Bekker in seiner Schrift über das deutsche Musikleben vorgetragene soziologische Theorie rechnet er zu den ernstesten, wichtigsten und einschneidendsten Leistungen der gesamten Musikliteratur [9—16]. Sich selbst nennt er einen ehrlichen und tiefen Kenner [41], der die oberste Klasse der Musikbegierigen als seine Brüder anspricht [80] und sie auf der allerhöchsten Stufe musikalischer Erkenntnis fest an der Hand hält, auf daß ihnen nicht schwindle [92]. Leider fehlt dieser hohen Weisheit aber nur allzu oft die Natürlichkeit. Bie kann sich nicht entschließen, das, was er weiß, mit schlichten, einfachen Worten auszusprechen, nein, er schminkt der Wahrheit, so wie sie sich ihm darstellt, das Gesicht und behängt sie mit einem Flitterstaat von glitzernden Einfällen, die zuweilen so kraus und absonderlich sind, daß er sich genötigt sieht, selbst einen Kommentar zu geben [81—91]. Ganz vergißt er sich zum Schluß, allwo er einen verzückten Zarathustra-Tanz aufführt und einen peinlichen Anblick gewährt. Schade um den begabten, geistvollen Mann! Wehe aber auch der deutschen Musikschriftstellerei, wenn diese Art Schule machen sollte und jeder brave Durchschnittskopf glaubte, es einem Nietzsche gleichtun zu sollen, anstatt dessen eingedenk zu bleiben, daß Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vortragen. Paul Moos.

Bloch, Ernst. Geist der Utopie. [2. Aufl.] gr. 8°, 368 S. Berlin 1923, Paul Cassirer.

Boltshauser, Hans. Geschichte der Geigenbaukunst in der Schweiz. 8°, 73 S. Leipzig 1923, Carl Merseburger. Gz. 7.

Bonnefon, Jean de. L'Ame de Chopin. R. M.

Bradatsch, Franz. Oberlehrer Reinhold Kühnel. [1859—1922, Musiker u. Komponist.] gr. 8°, 8 S. (Veröffentlichungen der Leitmeritzer heimatkundlichen Arbeitsgemeinschaft. 4.) Leitmeritz 1923, Verlag Dr. Karl Pickert. 1.50 Kč.

Brandes, Johann Christian. Meine Lebensgeschichte. Hrsg. v. Willibald Franke. 8°, XVI, 508 S. München 1923, Georg Müller.

Der Neudruck der im Jahre 1799 in drei Bänden erschienenen Memoiren von J. Chr. Brandes, Schauspieler, Theaterdirektor, Dramenschreiber, Gatte der Charlotte Brandes geb. Koch und Vater von Minna Brandes, verdient seine Anzeige auch im Rahmen unsrer Zeitschrift. Was Brandes' Lebensbericht auch musikgeschichtlich wertvoll macht, ist im Allgemeinen die Schilderung des Eindringens des Singspiels in das Repertoir der deutschen Schauspielgesellschaften: diese stille Auseinandersetzung muß man bei Brandes freilich zwischen den Zeilen lesen. Es ist im Einzelnen die Entstehungsgeschichte des Melodrams, an der Brandes als der „Dichter" der Ariadne Bendas, der Jno Reichardts entscheidenden Anteil hat; freilich

sagt Brandes auch hier für unser Verlangen viel zu wenig; der wertvollste Fund des Buches auf diesem Gebiet sind die Ideen Kirnbergers über das Melodram, die Brandes (S. 309 der Neuausgabe) wiedergibt. Es ist ferner die Biographie einer so bedeutenden Sängerin, wie Minna Brandes gewesen sein muß; die große Anzahl von Notizen zur Operngeschichte, zur Biographie einzelner Musiker, von charakteristischen Anekdoten.

Der Neudruck ist einigermaßen gekürzt; am stärksten bei der Schilderung der Entfremdung zwischen Minna Brandes und ihrem Vater. Anmerkungen sind spärlich; der Anhang gibt nur die biographischen Notizen über die bekanntesten Namen; niemand wird z. B. gleich erraten, daß der S. 281 erwähnte Häseler der Komponist-Klaviervirtuose Joh. Wilh. Häßler ist. Unter den 12 Bildnisbeigaben vermißt man gerade die leicht erreichbaren Porträts von Charlotte (Graff-Sinzenich!) und Minna Brandes. A. E.

Brömme, Otto. 99 Columbus-Eier der Sprech- und Gesangs-Kultur. 8°, 8 S. Leipzig [1923], Carl Merseburger. Gz. —.50.

Caillaud. Notions d'acoustique physiologique et musicale. 172 S. Paris, G. Doin. 8 Fr.

Chop, Max. Ludwig van Beethoven, Fidelio. Geschichtl., szenisch u. musikalisch analysiert, mit zahlr. Notenbeisp. (Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst, Bd. 16.) kl. 8°, 112 S. Leipzig [1923], Ph. Reclam jun. Gz. —.30.

Christ-Iselin, Wilhelm. The Mystery of Cremona varnish [Zur Frage des Cremoneser Geigenlackes]. An attempted solution. 8°, 43 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.50.

Fellowes, Edmund H. William Byrd. A short account of his life and work. 8°. Oxford 1923, Clarendon Press. 6 sh.

Forcolin, A. Il problema della rinascenza musicale. 8°. Treviso 1923, Longo & Zoppelli. 4 L.

Friedlaender, Max. Neujahrsgrüße empfindsamer Seelen. Eine Sammlung von Liedern mit Melodien u. Bilderschmuck aus den Jahren 1770—1800. 75 fakс. u. mit d. Hand kolor. Blätter. (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Bd. 3.) 19×24 cm, XV, 107 S. Berlin 1922, M. Breslauer. Gz. 50.

Friedlaender, Max. Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen. 8°, V u. 208 S. Berlin und Leipzig 1922, N. Simrock, G. m. b. H.

Zwei einander verwandte, schon in der frühen Dichtung als deutsch gepriesene Eigenschaften sind es, die Brahmsens Erscheinung aus ihrer Umwelt heben: Maß und Zucht.

Maßvoll und zuchtvoll spricht, wer sich eines, wenn auch künftigen Verständnisses bei seinen Volksgenossen sicher weiß; der Kosmopolit muß, an die Welt gewendet, geräuschvoll sein und übertreiben, wenn er gehört werden will, sein Ich betonen und wohl auch preisgeben. Brahms, weit entfernt davon, sein Wesen zu entfärben, sieht sich zur Entschleierung der letzten Geheimnisse nicht gedrängt: er hat Geduld und das Zutrauen, einmal verstanden zu werden, und darf deshalb (mit tief berührender Wirkung) unausgesprochen lassen, was eine edle Schamhaftigkeit vor dem Getriebe des Marktplatzes zu bewahren wünscht. Seine Seele will nicht schlechthin schön sein, sondern reifen, und das ist: dunkel sein; sie ist nicht mit hellem Blick nach ihren Grenzen abzustecken — „daß du nicht enden kannst, das macht dich groß".

Was kann man einer Einführung in die Liederwelt des in seiner Zeit so gefaßt stehenden Meisters Schöneres anrühmen als dies: daß sie sich an seinen Stil halte, daß sie, maß- und zuchtvoll in der Analysis, das Unwägbare nicht zu wägen versuche, dafür aber die Wege, die, aus allen Richtungen kommend, in das Jenseitige führen, dem Wandernden mit einer Treue weise und bereite, die Vertrauen und das Gefühl der Sicherheit gibt?

Das Buch faßt die einer praktischen Neuausgabe der Werke beigegebenen Erläuterungen zusammen; so erklärt sich die Anordnung des Stoffs nach den Opuszahlen, die der Chronologie des Schaffens keinen groben Widerstand leisten. Drei Maxima erscheinen in den Jahren 1868, 1877 und 1889; aber der seit 1852 fließende Strom wird, nach zögerndem Ansetzen, eigentlich nur einmal und spät (nach dem dritten Maximum) unterbrochen: es ist die Zeit der letzten Chorkompositionen und Klavierwerke, des zweiten Streichquintetts, der Kammermusik mit Klarinette, die zu den vier ernsten Gesängen (1896) überleitet; ihnen war die Sammlung

der „deutschen Volkslieder" in sieben Heften um zwei Jahre voraufgegangen.

Will man nun Max Friedlaender sozusagen in der Werkstatt belauschen, so vertiefe man sich in den Ideenkreis, der diese Bearbeitungen von 1894, wie ein kostbares Gefäß den schönen Inhalt, umschließt. Von Brahmsens innerem Verhältnis zum Volksliede ausgehend — seit seinen Anfängen hat den Meister diese Liebe nicht mehr losgelassen — befaßt sich die Untersuchung zunächst mit den vorzüglich in betracht kommenden Quellen Nicolais und Kretzschmar-Zuccalmaglios, deren tendenziöser Charakter bloßgelegt wird. Die Schilderung von Brahmsens seltsam unkritischem Verhalten diesem unechten Gut und dem echten (eines Büsching- von der Hagen, Silcher, Hoffmann-Richter, Ditfurth, Erk und auch Böhme) gegenüber ergibt das ständige Beharren in der Selbsttäuschung, die jene künstlichen, zum Teil parodistischen Gebilde für natürlich gewachsen hält und erklärt. Unter Ablehnung aller Philologie nähert sich Brahms ihnen als Künstler; und wirklich muß einen solchen auch Zuccalmaglios gesunde und sympathische Erfindung, über die Friedlaender früher (Peters-Jahrbuch 1918) berichtete, anziehen. Feine Anmerkungen über die vielfarbige Bearbeitungstechnik ergeben als Sinn der Brahmsischen Begleitung die Exegese des (gegebenen) Melos. Nachdem Aufnahme und Bestimmung der Sammlung umrissen sind, wendet sich der gelehrte Kommentator in einem Exkurs der Geschichte der Volksliedbearbeitung seit Haydn zu, wobei Brahms als quantitativer und als qualitativer Höhepunkt der Linie auch in der Behandlung fremder Literaturen erscheint.

Die gleichmäßige, sein gesamtes Schaffen kennzeichnende Liebe zu Musik und Dichtung zeitigt für den Verfasser auch dieser Brahmsauslegung die schönsten Früchte, die auf dem Boden philologischer Treue und künstlerischer Betrachtung gedeihen. — Der Neigung zu schrankenloser Hingabe in der hohen Romantik setzte Brahms auch bei Texten aus dieser Sphäre den Damm einer klugen Zurückhaltung, erregter Nervosität eine keineswegs wärmelose, aber doch gebändigte Anschauung entgegen. Wie die Formgesetze seiner Instrumentalkunst aus dem Wesen der Musik allein abgeleitet sind, so folgt auch sein Lied (mit wenigen, von Friedlaender scharf beleuchteten Ausnahmen) musikalischen Forderungen. Schuberts heimliches Ideal ist auch das seine: das Strophenlied; das aber will von der Musik aus das Diapason der Dichtung erfassen. Deuten wir die Zeichen der Zeit recht, so ist diese damals unmodern erscheinende Einstellung das Zukunftsträchtige des Brahmsischen Liedstils. Th. W. Werner.

Gedalge, André. L'Enseignement de la Musique par l'éducation méthodique de l'oreille. Ier livret. 20 S. Paris, Gedalge. 1.20 Fr.

Gedalge, André. Le premier livret de solfège est le début d'une série de livrets déstinés à completer — pour les élèves — l'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille.

Goldmark, Karl. Erinnerungen aus meinem Leben. 8°, 165 S. Wien 1923, Nikola-Verlag. Gz. 3.

Wie Ferdinand Scherber in einem kurzen Vorwort mitteilt, hat der Komponist der „Königin von Saba" seine Memoiren in seinem 80. Lebensjahre (1910) begonnen und bei Kriegsbeginn unterbrochen, um sie nicht mehr zu vollenden; sie reichen bis 1896, bis zur Aufführung des „Heimchen am Herd". Große Tiefe und starken Gedankengehalt wird man von ihnen nicht erwarten; sie sind leicht und amüsant erzählt; aber manche Persönlichkeiten, denen Goldmark nahestand, z. B. Herbeck oder Brahms, erscheinen doch in starker „Ungeschminktheit", und über das Anekdotische und Feuilletonistische hinaus ist die Jugendentwicklung Goldmarks von geschichtlichem Wert: es ist die Zeit der ersten Anfänge des modernen Musikbetriebs, des pädagogischen Schematismus; und der Respekt zum mindesten vor Goldmarks Charakter wächst, wenn man liest, in welcher wilden Theaterpraxis er gelernt und sich zum Komponisten durchgerungen hat. A. E.

Grunsky, Karl. Musikästhetik. Vierte vollständig umgearbeitete Auflage. Sammlung Göschen, Nr. 344. 124 S. Berlin und Leipzig 1923. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Walter de Gruyter & Co.

Grunskys Schrift ist in ihrer umgearbeiteten, gekürzten Gestalt der Hauptsache nach eine Musiklehre mit abschließenden Reflexionen ästhetischen Charakters. Die in der ersten Auflage noch stark merkbaren sensualistischen Anwandlungen sind entfernt oder treten jedenfalls zurück. Im Ganzen verzichtet Grunsky auf ein Berühren der die jüngste Musikästhetik beschäftigenden Hauptfragen. Er erwähnt weder

Hanslick noch Eduard von Hartmann, erörtert weder das Problem der psychologischen Ästhetik, noch das der Einfühlung, des ästhetischen Scheins und der Scheingefühle. So bleibt ein sich im allgemeinen haltender Idealismus deutschen Gepräges, der die Möglichkeit komischer Wirkung mit rein musikalischen Mitteln bestreitet, dagegen das überweltliche, Zeitlose, Metaphysische, das Fortreißend-Erhabene betont und auch ein Lächeln der Güte im musikalischen Ausdruck wiederfindet. Der Laie wird hier von einem vielseitig gebildeten, kunstbegeisterten Kenner auf eine Stufe gehoben, die ihm die Annäherung an die eigentlichen Fragen der jüngsten Ästhetik wesentlich erleichtert.

Paul Moos.

Hadow, Sir W. Henry. William Byrd, 1623—1923. 8°. Oxford 1923, Clarendon Press. 1 sh.

Hurigny, Franz d'. Histoire de la Musique. Collection Tout ce qu'il faut savoir de ... 80 S. Paris 1922, Editions du Fauconnier. 3.50 Fr.

Jaell. Nouvel Enseignement musical et Manuel basé sur la découverte des boussoles tonales. 24 S. Les presses universitaires de France. 2.50 Fr.

Istel, Edgar. Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1883—1923). Zweite Auflage mit Schlußkapitel von Prof. Dr. Wilh. Altmann. (Aus Natur u. Geisteswelt, Nr. 495.) kl. 8°, 116 S. Leipzig 1923, B. G. Teubner.

Schon beim Erscheinen der ersten Auflage des vorliegenden Büchleins hatte Referent Gelegenheit, mit aufrichtiger Freude und Genugtuung die Geschicklichkeit hervorzuheben, mit der der Autor es verstanden hat, auf dem relativ geringen ihm zur Verfügung stehenden Raum ein überaus anschauliches Bild vom Stande der nach-Wagnerschen Oper zu geben, und zugleich die Richtigkeit und Unbefangenheit seines Urteils, das sich nicht um die auf dem Weltkunstmarkte gerade herrschende Konstellation und das Getriebe der Parteien kümmert, anzuerkennen. Referent freut sich von ganzem Herzen, auch an der neuen, soeben erschienenen 2. Auflage des Werkchens die gleichen Vorzüge rühmen zu können. Es tut unendlich wohl — und dies doppelt in einer Zeit, wo man keine Zeitung in die Hand nehmen kann, ohne von der einen oder anderen derartigen Koterie ihre Parteigänger bis in die höchsten Höhen verhimmelt, ihre Antipoden in die tiefste Hölle verdammt zu finden —, es tut also, sage ich, unendlich wohl, einen Autor zu finden, der in so durchaus sachlich ruhiger, unparteiischer Weise, unbestochen von dem Lärm und Geschrei des Kunstmarktes, die einzelnen Künstlererscheinungen und Werke beurteilt und sich nicht von der Rücksicht auf die gerade herrschenden Tagesmeinungen oder Cliquenordres dazu bewegen läßt, als kostbares Gold auszuposaunen, was nur im Alltagsschein der Presse blinkendes Blech ist. In diesem Sinne sind namentlich die Urteile des Autors über Richard Strauß, Schreker u. dgl. nicht hoch genug einzuschätzen, und wenn der Bearbeiter des letzten Kapitels (über die letzte und jüngste Phase der Entwicklung der deutschen Oper, die „allermodernsten" Erscheinungen auf deren Gebiete) nicht mit gleicher Schärfe von seinem kritischen Rechte Gebrauch machte, sondern sich von seinem ihm angebornen und nun einmal unauslöschlich eingewurzelten Wohlwollen übermannen ließ, gewissen typischen Parasiten des bösesten Wiener-Musikmarkt-Eintagsfliegenschwarmes einige freundlich anerkennende Worte zu spenden, wo der derbste Knüttel gerade recht am Platze gewesen wäre, so ist dies eben auf Rechnung der angeborenen Güte und Milde des Bearbeiters zu schreiben. Schade nur, daß durch eine solche gleichartig milde, freundliche Beurteilung aller, auch der zweifelhaftesten „Schaffenden" und durch eine solche Gleichstellung mit den ephemersten „Neutönern" das Verdienst wirklich ernst strebender und hochernst zu nehmender, echter Dramatiker und wahrer Künstler der jüngsten Gegenwart nicht so zur Geltung kommt, wie es verdiente! Wohltuend berührt es übrigens, daß derselbe Bearbeiter des Schlußkapitels bei aller ihn so auszeichnenden Milde für die neueste in Mode gekommene Art von Opernmacherei, wie sie z. B. in den Schrekerschen Elaboraten vorliegt, gelegentlich einige gebührend energisch abfertigende Worte findet. Alles in allem zusammengenommen, kann man das Büchlein jedermann nur auf das Allerwärmste anempfehlen: es bietet eine in jeder Hinsicht äußerst glücklich gelungene Übersicht über den Stand der Oper seit Wagners Tode, und der Autor hat es verstanden, den überreichen Stoff in fünf ungemein klaren, übersichtlichen und die Materie präzis zusammenfassenden Kapiteln trefflich zu disponieren. Für die weiteren Kreise des Publikums speziell, die nach einer Orientierung auf dem Gebiete der Opernentwicklung

verlangen, bietet das vorliegende Büchlein eine ausgezeichnete Einführung. Und in diesem Sinne sei es denn noch ganz speziell der öffentlichen Kenntnisnahme anempfohlen. Rob. Lach.

Katalog der Handschriften der Sächsischen Landesbibliothek (vormals Kgl. Öff. Bibliothek) **zu Dresden.** Im Auftrag des Ministeriums d. Kultus u. öffentl. Unterrichts hrsg. v. d. Direktion d. Sächs. Landesbibliothek. Bearb. v. Prof. Dr. Ludwig Schmidt. Vierter (Schluß-)Band ... Originalhandschriften d. Musikabteilung bearb. v. Landesbibliothekar Arno Reichert. 8°, 296 S. Leipzig 1923, Kommissionsverlag v. B. G. Teubner. Gz. 7.

S. 195—S. 250 enthalten in alphabetischer Reihenfolge der Komponistennamen die Autographen der alten und reichen Bibliothek — neben Werken der Dresdener Lokalgrößen Ristori, Heinichen, Zelenka, Schürer, Naumann, Schuster bis zu den Reissiger und Rietz als größte Kostbarkeiten u. a. die Stimmen der h moll-Messe von Bach, oder die Euryanthenpartitur C. M. v. Webers, ja sogar ein Notenblatt von der Hand R. Wagners und als musikhistorische und mehr als bloß historische Schätze eine Solosonate von Albinoni, Sonaten und Konzerte von Vivaldi, Stücke verschiedener Art von Caldara, Konzerte von J. Fr. Fasch. All das ist nunmehr in bibliothekarisch, wissenschaftlich mustergültiger Form verzeichnet, und wir wünschten nur, die Ministerien anderer deutscher Länder, z. B. das Bayrische und Preußische, möchten dem vom sächsischen Ministerium gegebenen Beispiel recht bald folgen. A. E.

Key, P. U. R., u. Bruno **Zirato.** Enrico Caruso, the authorised biography of the worlds greatest tenor. 8°. London 1923, Hurst & B. 21 sh.

Kühn, Walter. Schulmusik. Anregungen f. d. Unterrichtspraxis auf der Grundlage des Arbeitsprinzips, der Produktivität und der Hermeneutik. (Bücherei prakt. Musiklehre, hrsg. v. A. Schering. 16°, X, 50 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.

Kurth, Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan". 2. Aufl. gr. 8°, XII, 573 S. Berlin 1923, Max Hesses Verlag. Gz. 20.

Lautère, Adrienne. Un festival de musique française en Hollande. R. P. L. A.

Le Maire, Eveline. La France et la Musique. R. P. L. A.

Lenz, Wilhelm v. Beethoven. Eine Kunststudie. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen v. Alfr. Chr. Kalischer. 9. u. 10. Tsd. (Klassiker der Musik.) gr. 8°, 214 S. Stuttgart 1923, Deutsche Verlags-Anstalt. Gz. 6.

Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. 3. Bd. Clara Schumann und ihre Freunde. 1856—1896. Mit zwei Bildnissen. 5.–6. Aufl. VI, 642 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 8.

Luther, Martin. Weimarer Gesamtausgabe der Werke. Bd. 35. Luthers Lieder, bearb. von H. Lucke, O. Albrecht u. H. J. Moser. V. Singweisen. Bearb. v. Prof. Dr. Hans Joachim Moser (Halle). Lex. 8°, S. 485—547. Weimar 1923, Herm. Böhlau Nachf.

Mengelberg, Rudolf. Gustav Mahler. (Breitkopf & Härtels Kleine Musikerbiographien.) Mit einem Bildnis. 16°, 72 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.

Mies, Paul. Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahms'schen Lied. 149 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel.

Seit Spitta („Zur Musik") darauf hingewiesen hatte, daß Brahms, der Liederkomponist, seine Stilgeheimnisse hat, deren Schlüssel nicht am Wege liegt, und nachdem dann insbesondere von Riemann, Mies und Hammermann stilkritische Einzeluntersuchungen vorgenommen wurden, liegt nunmehr in dem Miesschen Buche die erste umfassende stilkritische Synthese des Brahmsschen Liedschaffens vor. Der Verfasser stellt im ersten Teile sieben in der Hauptsache im Hinblick auf die Motivverwandtschaft und die motivische Einheitsbeziehung gewählte formale Kategorien auf, an die sich eine Untersuchung der Stellung und Bedeutung des Vorspiels als eines weiteren Stilmoments anschließt. In das zweite Kapitel: Ausdrucksstilformen, bezieht Mies auch solche Bildungen ein, die, wie Figuration, Ornament und Melisma, seit Kirnberger und Reicha nicht nur von der engern Fachtheorie fast ausschließlich nach ihrer formalen Stellung hin behandelt worden sind. So wurde es möglich, daß der Charakter des Ornaments in der Melodiebildung R. Wagners von E. Naumann (Die Tonkunst in der Kul-

turgeschichte) als nur „dekorative Zutat" gröblich verkannt werden konnte, während die Einschätzung des Ornaments als Ausdrucksstilform, die sich an die Kurthsche „lineare Empfindungsenergie" anschließt, die Einseitigkeit der alten Auffassung im nur formalistisch-manieristischen Sinne überwunden hat. Als weitere Ausdrucksstilformen behandelt Mies u. a. Moll und Dur als Varianten, Hauptseptimenakkorde, proportionale Rhythmen, Hemiolen, die Überstülpung von Rhythmen, den Dreiklang in der Melodik. Eine Zwischenbemerkung zu der letztgenannten Ausdrucksstilform möge hier im Vorübergehen richtig gestellt werden, daß Schubert die Dreiklangsmelodik als Ausdrucksstilform des Fröhlichen, Mutigen am seltensten angewandt habe. Das trifft aber weder für den frühen Schubert der Ossian- und Klopstockgesänge mit der starken Beeinflussung durch die heroisch-opernhafte Dreiklangsthematik noch auch ganz für den späteren Meister zu. Auf eine Zusammenfassung von Ausdrucksstilformen zu solchen Gefühlskomplexen, wie sie von der ästhetischen Seite bei Brahms etwa in Begriffen wie dem Schmerzlich-Herben, Männlich-Erotischen schon festgestellt worden sind, verzichtet Mies in der Erkenntnis, daß die Stilkunde eine solche aus möglichster Vollzähligkeit des Einzelnen resultierende Zusammenstellung einstweilen noch nicht geben kann.

Denn zunächst handelt es sich um die Auffindung und Aufstellung von Ausdrucksstilformen; ihre Summierung zu Gefühls- und Stimmungskomplexen ist eine nächste Etappe der Stilforschung. Immerhin aber zeigt der Verfasser auch den Weg zu dieser schon in den Ausführungen über das Neckische und das Humoristische, wie über das Erzählend-Beschreibende, und er schließt darin die unausgesprochene Mahnung ein, daß die musikalische Stilkunde keinen noch so eingewurzelten ästhetischen Kategorienbegriff auf Treu und Glauben übernehmen darf. G. Adlers Wort, daß „der Zentralpunkt der musikhistorischen Arbeit in der umfassenden und eindringenden Schulung zur Stilkritik und Stilvergleichung gelegen ist", findet in dem Miesschen Buche eine starke Stütze, das durch seinen streng methodischen Standpunkt zu den besten Erscheinungen der neuen stilkundlichen Disziplin gerechnet werden muß.

E. Bücken.

Monaldi, Giuf. I miei ricordi musicali. Con prefazione di Alberto de Angelis. (L'Italia Musicale Moderna.) kl. 8°, 150 S. Rom 1921, Ausonia. 4.50 L.

Es sind anspruchslose und amüsante Erinnerungen an die Mailänder Konservatoriumszeit, an Sänger, Sängerinnen, Komponisten (Ant°. Carlos Gomes, Gobatti, Auteri-Manzocchi, Ponchielli, Mascagni u. a.), an denkwürdige Erstaufführungen, deren einige man dem Verfasser als einem veritablen Impresario in angustie — hatte er doch einige Jahre lang die Impresa der beiden bedeutendsten Operntheater in Rom — selbst verdankt; so die „Mala Vita" von Giordano. Das Fesselndste sind wieder die Anekdoten über Verdi — eine Nachlese der Reihe von Verdi-Büchern, die man Monaldi verdankt — besonders aufschlußreich die Begegnung Monaldis mit Verdi am Morgen nach der ersten Aufführung des „Falstaff", dessen geringer Erfolg im 3. Akt Verdi durchaus nicht entgangen war und ihm großen Kummer machte. Um dieser wenigen Seiten willen hat das Büchlein auch für uns seinen Wert. A. E.

Parent, H. Ecole moderne française du piano. 16 S. Les presses universitaires de France. 2 Fr.

Peſſe, Clément. La Vulgarisation du chant grégorien. R. H.

Pfordten, Hermann v. der. Robert Franz. (Wiſſenſchaft u. Bildung. 186.) 8°, VII, 117 S. Leipzig 1923, Quelle & Meyer.

Piqueras, F. Rubio. Música y Músicos Toledanos. Contribución a su estudio. 8°, 120 S. Toledo 1922 (Umſchlag: 1923), Estab. Tip. de Sucesor de J. Peláez.

Privas, Xavier. Les Rondes des petits métiers mimées, chantées et illustrées. Avec accompagnement de piano. Illustrations de Montrejean. 80 S. F. Nathan. 8.50 Fr.

Ribera, J. La Musica andaluza medieval ou las canciones de Trovadores, troveros y minnesinger. Fascic. 1. 8°, 31 S. Text u. 68 S. Muſik. Madrid 1923.

[Anonym.] Rossini ou la gaieté en Musique. 8°, 24 S. Montreux 1923.

Samazeuilh. La Musique. R. M.

Sandré, Guſtave. Manuel général de musique par demandes et par réponses . . . Adaptation française du „Katechismus der Musik de [J. Chr.] Lobe (23me éd.).

16me—18me éd. kl. 8°, VI, 160 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 4.

Schäfke, Rudolf. Eduard Hanslick und die Musikästhetik. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. Erstes Heft. 73 S. Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel.

Die von Hanslick ausgehende musikästhetische Bewegung wirkt immer noch weiter. Gehörte es in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts zum guten Ton, ihn unbedingt abzulehnen, so daß es für mich ein gewisses Wagnis bedeutete, in meiner Modernen Musikästhetik den positiven Seiten seiner Leistung Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, so treten jetzt junge Kräfte hervor, die sich damit noch nicht zufrieden geben, sondern ihn auch der von mir vertretenen Auffassung gegenüber in Schutz nehmen zu sollen glauben. So sagt Rudolf Schäfke anschließend an Felix Printz, er sei keineswegs von Herbart beeinflußt und abhängig gewesen [5], die Theorie der Gefühlsdynamik liege gänzlich abseits seiner eigentlichen Lehre [36], weshalb man ihn überhaupt nicht als Formalisten bezeichnen dürfe [6, 30, 31, 32, 34]. Das Neue und Eigenartige seiner Gedanken sei gegeben in der Heraushebung eines spezifisch musikalischen, das zwischen den Bestimmungen des Formalismus und der Ausdrucksästhetik liege [6].

Als was erweist sich aber dieses spezifisch Musikalische, wenn man näher zusieht? Es ist ein den Tönen immanentes Geistiges, das im Prozeß des Komponierens selber erwächst als Gegenteil eines Außermusikalischen, sich aber von dem dem Klangbild immanenten spezifisch musikalischen Gehalt, wie ihn der Idealismus seit hundert Jahren kennt, unterscheidet durch seine Abstraktheit, durch das Freisein von allen transzendent-metaphysischen Elementen [20 bis 21], ja sogar von allem Gefühl, das hier ausdrücklich zu den außermusikalischen Inhalten gerechnet wird [62], so daß wir schließlich vor einem seltsamen Zwitter-Wesen stehen: vor einem Etwas, das den Tonformen immanent ist, aber auf jede Gefühlsbedeutung verzichtet und auch nach seiner abstrakt-geistigen Seite unerklärt und unerklärbar bleibt, da es keine Verbindung hat mit Elementen, die ihm irgend welchen tieferen Sinn verbürgen könnten. Schäfke will Hanslick gegen den Vorwurf des Formalismus verteidigen und wird darüber selbst zum Vertreter eines Musikalisch-Schönen, das sich Hanslicks „tönend bewegten Formen" bedenklich annähert.

Von diesem Standpunkt aus gewinnt die Entwicklung der modernen Musikästhetik eine seltsame Gestalt: Schopenhauers Lehre erscheint nun als das ausgesprochene Widerspiel eines spezifisch Musikalischen [39]. Auch bei Vischer und der gesamten Ausdrucksästhetik fehlt jegliches Verständnis für ein solches [2, 36, 45 bis 46], schon deshalb, weil sie das Einheitsverhältnis von Form und Gehalt nicht wie Hanslick als ein unmittelbares sondern als ein indirekt-vermitteltes betrachten [19]. Eduard von Hartmann und seine Schüler können Hanslick nicht voll gerecht werden, weil ihnen der ideale Gefühlsgehalt letzten Endes nichts anderes ist als der stilisierte Inhalt des realen physischen Lebens und weil sie nicht zu abstrahiren vermögen von dem allen Künsten Gemeinsamen, um zu dem nur der Musik Eigenen vorzudringen, das zum menschlichen Fühlen keine Beziehung mehr hat [44—45]. Auch ein so bedeutender Vertreter der modernen Musikforschung wie Alfred Heuß kennt nach Schäfke keinen spezifisch musikalisch-geistigen Gehalt [25 Anmkg]. Eine Annäherung an diesen bedeute die von Dessoir und Goldschmidt angenommenen, von der Ausdruckskunst unterschiedene, rein sinnlich-schöne, formale Musik [51 Anmkg 1]. Voll erkannt werde Hanslicks Nichtzugehörigkeit zum Formalismus nur von dem Italiener Benedetto Croce [15 bis 16, 46].

Und doch spricht Schäfke selbst von „der großen Einseitigkeit Hanslicks": dieser sieht und würdigt „nur eine Art der Musik, eben die, worin die abstrakte Schönheit vorherrscht" [52], versteht aber nicht die metaphysisch-symbolische Funktion, die über die von ihm gegebenen Bestimmungen hinausführt zur Musik als Ausdruck menschlichen Innenlebens [37, 50, 53, 54, 64]. Sein spezifisch musikalischer Gehalt kann als ein dem Poetisch-Schönen völlig heterogener keine wirklich innerliche Verschmelzung mit diesem eingehen, wie sich deutlich genug bei Hostinsky zeigt [52].

Zugleich hebt Schäfke noch die entgegengesetzte Seite hervor: wie Hanslicks Musikkritiken nichts von theoretischem Formalismus enthalten, so bieten sie auch keine rechte Bestätigung jenes gefühlsfreien spezifisch Musikalischen [59—60]. Vor und nach Entstehung seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" hat er an die Ausdrucksfähigkeit der Musik geglaubt [68, 69]. Unbestimmte aber inhaltliche Gefühle, also Stimmungen gelten ihm als deren Inhalt. Er versteht den ethischen Charakter, der ihren

Meisterwerken den „Stempel des Ewigen" aufdrückt [65]. Vielfach finden sich bei ihm auch poetische Musikschilderungen [63—64], so daß man versucht ist, zu sagen, das Dynamisch-Formalistische scheine nur eine vorübergehende Epoche in seinem musikästhetischen Nachdenken, nur eine zeitweilige Abweichung von seiner eigentlichen Auffassung darzustellen [70].

In dieser Weise macht Schäfke selbst zum so und so vielten Mal den in Hanslick liegenden ungelösten Widerspruch deutlich. Seine ganze Arbeit ist im Grunde nur ein neuer Beweis dafür, was für seltsame, widerspruchsvolle Wege der menschliche Geist einschlägt, ehe er sich nach jahrzehntelangem Suchen, Tasten und Schwanken endlich bei der Wahrheit beruhigt. Schäfke hat unter der Leitung von Rohl-Göttingen sorgfältig gearbeitet, besitzt umfassende Kenntnis des gesamten Stoffes, bringt manche wertvolle neue Mitteilung und Ergänzung des schon Bekannten. Auch gebricht es ihm keineswegs an Scharfblick in diesen Dingen: treffend charakterisiert er u. a. Pfitzner, Halm und vor allem Kretzschmars Neubelebung der Affektenlehre, die zur Hermeneutik führt [23—27, 35 bis 36]. Und doch muß leider von ihm gesagt werden, daß er im Streben nach Originalität eine seit Jahrzehnten geklärte Materie wieder in Verwirrung bringt. Das von ihm entdeckte spezifisch Musikalische ist — wie schon ausgeführt — in Wahrheit nichts anderes als eine Neubelebung des Hanslickschen Formalismus und ein Bestreiten der alle Künste umfassenden Gemeinschaft, die neuerdings Curt Sachs als hervorragender Kenner wieder nachdrücklich vertreten hat. Schäfke ist nicht ganz vorgedrungen zum Grundgedanken des metaphysischen Idealismus, er kennt die Bedeutung des ästhetischen Symbols nicht dem ganzen Sinne nach, faßt es noch zu äußerlich [50—51]. Hat er Eduard von Hartmanns Philosophie des Schönen gelesen und verstanden? Ich müßte das bezweifeln, selbst wenn er sie neben dem ersten Band des Hartmannschen Werkes noch ausdrücklich erwähnte. Dort könnte er Aufklärung finden über jene wahre Immanenz des Ausdrucks in den Tonformen, die es nicht mehr möglich erscheinen läßt, auch das Gefühl noch als ein Außermusikalisches zu bezeichnen. Heuß sagt einmal, das von den großen Instrumentalkomponisten vollbrachte Wunder liege darin, daß sie Außermusikalisches zu einem rein Musikalischen werden lassen. Wenn man diesen Satz so versteht, wie Heuß ihn meint, dann enthält er eine tiefe Wahrheit. Die absolute Musik gewinnt wie alle Kunst Bedeutung nur durch einen in ihr liegenden allgemein-menschlichen Sinn. Da Hanslick diesen in der einen Hälfte seiner Theorie nicht anerkennt, so ist und bleibt er ein Formalist. Wer das bestreitet, der raubt sich die Möglichkeit, der Entwicklung der modernen Musikästhetik in ihren wichtigsten Vertretern gerecht zu werden. Paul Moos.

Scheidemantel, Karl. Stimmbildung. (Bücherei prakt. Musiklehre, hrsg. v. A. Schering.) 8.–12. Aufl. 16°, IV, 108 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 1.50.

Schenker, Heinrich. Der Tonwille. Flugblätter ... Viertes Heft. [Inhalt: J. S. Bach, Zwölf kleine Präludien, Nr. 1. — Zwölf kleine Präludien, Nr. 2. — Händel, Allemande, XIV. Suite. — Ph. Em. Bach, Kurze u. leichte Klavierstücke mit veränderten Reprisen, Nr. 1, Allegro. — Ph. Em. Bach, Sonate C dur. — Haydn, Sonate C dur. — Mozart, Sonate C dur. — Beethoven, Sonate op. 49, Nr. 2. — Vermischtes.] gr. 8°, 32 S. Tonwille-Flugblätterverlag 1923.

Schurig, Arthur. Wolfgang Amade Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk. 5.—9. Tausend. 2 Bd. 8°, 463 u. 514 S. Leipzig 1923, Insel-Verlag.

Zum zweitenmal erscheint das Mozartbuch Schurigs, kürzer im Titel, anspruchsloser im Format und weniger köstlich, aber immer noch so gut und geschmackvoll ausgestattet, daß man ihm auch die notwendige innere Wandlung gewünscht hätte .... Schurig führt in der Vorrede (S. 28) mich unter denen an, die sein Buch seinerzeit begrüßt hätten, „die von vornherein erkannten, daß er, Sch., vor allen Dingen freie Bahn schaffen wollte." Anno 1913 war das Werk, mit seiner anti-idealisierenden Auffassung der Persönlichkeit Mozarts und seiner Mitlebenden, trotz aller Vorbehalte in der Tat zu begrüßen; heute, nach zehn Jahren, nachdem Aberts Monographie (die Sch. als „einen Zwitter: nicht mehr Jahn und noch nicht Abert" abtut!) erschienen ist, ist sie das ganz und gar nicht mehr. Schurig hat gebessert und gemildert; aber das Verdienst des Buches besteht immer noch und ganz allein im Biographischen, wo auch da und dort noch kleine Nebenquellchen der Belesenheit des Sammlers springen. In allem Musikalischen aber bleibt Sch. ein absolu-

ter Pfuscher. Alles, was er hier vorbringt, ist rein kompilatorisch, und wo ihn seine Vorbilder verlassen, ist er völlig von Gott verlassen. Es ist merkwürdig, daß er, der Antiromantiker, sich bei einem, Figaro und Don Giovanni ebenbürtigen Meisterwerk wie Così fan tutte, gerade die abschätzige Beurteilung der Romantik zu eigen macht; es ist gravierend, in einem ernsthaften Mozartbuch über Cherubinos Voi che sapete folgendes zu lesen: „Bei aller Einfachheit ein göttliches Tonstück! Das Quintett des Orchesters (Klavier [!!!], Horn, Oboe, Klarinette, Fagott) mit seinen pizzicati war das Entzücken unsrer Großmütter, die ihren guten Geschmack noch nicht beim Fortrottgedudel verloren hatten ..." (II, 172). Den Vorwurf, daß er kein Accompagnato von einem Secco unterscheiden könne, kann Schurig auch durch eine längliche neue Anmerkung (II, 226) nicht entkräften; es hilft nichts: Donna Anna bricht mit ihrem Accompagnato eben genau am richtigen Fleck los, und es bleibt bei Schurigs toller Behauptung: daß Mozart die Abschiedsworte Don Giovannis im Secco gehalten hat, „ist doch wohl ein Zeichen, daß er ein unfehlbarer Dramatiker nicht gewesen ist..." Schurigs Zählung und Gruppierung der Arien beweist, daß er eine Originalpartitur des Don Giovanni doch wohl ebenso wenig in der Hand gehabt hat, wie eine solche des Figaro; zum mindesten sie nicht zu lesen versteht. Den Quartetten, die Mozart Haydn gewidmet hat, widmet Schurig acht Zeilen, von denen die eine, ihm selbst angehörige, lautet (II, 132): „Sie gelten als eine hervorragende Bereicherung dieses Gebietes."

Man kann nach diesen Proben, die für unsere Zwecke genügen, nicht sagen, daß Schurigs Werk „als eine hervorragende Bereicherung der Mozartliteratur gelten kann". Man kann Mozart nur im Zentrum seines Wesens, der Musiker den Musiker, erfassen; das Buch hätte besser, und vielleicht sogar gut werden können, wenn Sch. an seiner bescheideneren bibliographischen, rein biographischen, die Quellen erschließenden Peripherie geblieben wäre. A. E.

Stein, Erwin. Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer u. Schüler. 8°, 48 S. Wien [1923], Universal-Edition.

Studien zur Musikwissenschaft. Heft 10. (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.) gr. 8°, 78 S. Wien 1923, Universal-Edition.

Inhalt: Guido Adler, Dreißigjähriger Bestand der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich". — Robert Haas, Die Wiener Ballett-Pantomime im 18. Jahrh. und Glucks Don Juan. — Editha Alberti-Radamowicz, Das Wiener Lied von 1789—1815.

Thayer, Alexander Wheelock. Ludwig van Beethovens Leben. Nach d. Originalmanuskript deutsch bearb. v. Hermann Deiters. Neu bearb. u. ergänzt v. Hugo Riemann. Bd. 3. 3.–5. Aufl. gr. 8°, X, 656 S. Leipzig 1923, Breitkopf & Härtel. Gz. 10.

Thieß, Frank. Das Gesicht des Jahrhunderts. Briefe an Zeitgenossen. 8°, 272 S. Stuttgart 1923, J. Engelhorns Nachf.

[S. 201—236: „Musik"; hauptsächlich über Bruckner und Mahler.]

Tiersot, Julien. Le Génie et la Pensée de César Franck. R. F.

Verzeichnis der im Jahre 1922 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Jg. 71. 4°, IV, 213 S. Leipzig 1922, Friedr. Hofmeister. Gz. 24.

Wagner, Richard. Mein Leben. Kritisch durchgesehen, eingeleitet und erläutert von Wilhelm Altmann. 8°, 10 u. 1072 S. in 2 Bänden. Leipzig [1923], Bibliographisches Institut. Gz. 14.

Auch dem Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, der allein durch seinen Index der Briefe Wagners (1905) sich um die Wagnerforschung so hoch verdient gemacht hat, ist es nicht gelungen, für diese neue Ausgabe von Wagners Autobiographie auf das Originalmanuskript zurückgreifen zu dürfen. So liegt auch ihr die im Vergleich zum ersten Wiederdruck des Werkes von 1911 allerdings um vieles sorgfältigere Volksausgabe von 1914 zugrunde, die freilich immer noch einige Stellen der Handschrift unterdrückt. Was Altmanns Redaktion des Textes von der Volksausgabe unterscheidet, ist vor allem die peinliche Korrektur besonders der fremdsprachlichen Namen und Zitate; was der Ausgabe ihren besonderen Wert verleiht, die Berichtigung von Wagners vielfach getrübter Erinnerung durch den Vergleich mit andern Selbstzeugnissen und ge-

sicherten Daten; die ausgezeichnete, knappe und doch ausreichende Kommentierung überhaupt.

A. E.

Waltershausen, Hermann Wolfgang v. Orpheus und Eurydike. Eine operndramaturgische Studie. (Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen. Bd. 4.) 8°, 171 S. München 1923, Drei Masken-Verlag. Gz. 1.75.

Weingartner, Felix. Lebenserinnerungen. gr. 8°, 467 S. Wien 1923. Wila-Verlags-A.-G.

Von der großen Reihe der in den letzten Jahren erschienenen Musiker-Erinnerungen — deren auffällige Häufung anzeigt, daß wieder einmal eine Epoche sich dem Abschluß und Ende zuneigt — unterscheiden sich diejenigen Felix Weingartners nach ihrem Umfang und ihrer Absicht: sie werden, wenn sie einmal vollständig vorliegen und die Breite der Anlage beibehalten wird, Wagners „Mein Leben" um etliche Bogen übertreffen, denn der vorliegende Band umfaßt nur Weingartners Jugend, bis zum Abschluß seiner Mannheimer Tätigkeit, also bis zum Frühjahr 1891; und sie sind nicht nur Darstellung des äußeren Lebens, wie Wagners Autobiographie, die mit so erstaunlicher Konsequenz die reine epische Grenze wahrt, sondern sie stellen zugleich Weingartners „Leben und Meinungen" dar. Wenn nur Weingartner jene Grenze ebenfalls respektiert hätte! Denn er hat auch in jungen Jahren schon übergenug des Bewegenden und Denkwürdigen erlebt: das Festspieljahr 1882 mit den ersten Parsifal-Aufführungen, die Spannung mit Wahnfried, die gerade ihm, dem Typus des enthusiastischen und bedingungslosen Wagnerianers, das Amt des Bayreuther Festspieldirigenten vorenthält; die Lehrjahre bei Liszt, die ersten Kapellmeisterjahre in Königsberg, Danzig, Hamburg, Mannheim, die alle dramatisch genug verlaufen; die ersten Enttäuschungen und Erfolge des Komponisten. Weingartner hat einen scharfen Blick für Menschen und Verhältnisse; er gibt sehr treue, manchmal schonungslose Porträts der Großen und Kleinen, mit denen er in Berührung kommt; all diese Schilderungen entspringen einem guten Gesichts- und Gefühlsgedächtnis und tragen den Stempel der Wahrheit: als Zeitdokument allein ist das Buch sehr wertvoll. Fragwürdiger ist die Persönlichkeit Felix Weingartner, die sich in ihm ebenso klar spiegelt, wie in seinem Dirigententum, in seinen Schriften, in seinen Kompositionen. Gewiß, auch hier ist Gesinnung, Mut der Äußerung, Ehrlichkeit des Bekenntnisses. Aber aus der eigentlichen Tiefe einer wirklichen und starken Persönlichkeit dringt das nicht: die ganze Darstellung ist nur möglich auf einer bestimmten Ebene der Banalität. Weingartner tadelt den gekrönten Dilettanten auf dem deutschen Kaiserthron und merkt nicht, daß er selber nur ein Exponent des getadelten wilhelminischen Zeitalters war und heute noch ist; er, der „Idealist", mißkennt den Idealismus der heutigen Jugend — eine typische Alterserscheinung; er, der Verehrer Goethes, Gottfried Kellers und einstige Freund Carl Spittelers schreibt einen gebildeten Stil wie die beste Höhere Tochter. Ich kann mir nicht versagen, zwei Urteile Weingartners anzuführen — eines über einen Musiker, zu dessen „Gesamterscheinung er nie Stellung finden konnte", nämlich über Bruckner (S. 291):

„Hier ein wunderbarer Rumpf, dort ein Arm, ein Bein, ein Kopf, jedes wertvoll in seiner Art. Wie kommen aber alle diese Trümmer dazu, zu viersätzigen Riesensymphonien zusammengeschweißt zu werden, die Klumpen sind, aber keine organischen Gebilde? Außerdem sieht eine Symphonie der andern zum Verwechseln ähnlich. In der Anlage der Themen dieselbe Faktur, dieselbe Art der Polyphonie, dieselben Übergänge und überall derselbe Mangel an aufbauender Kraft, der zur Edelqualität vieler Themen im Widerspruch steht. Mit besonderer Freude habe ich stets zur Kenntnis genommen, daß Verehrer Bruckners mich als Interpreten dieser Werke nicht schätzen, trotzdem ich mich gewissenhaft und ehrlich damit [sic!] bemüht habe. Wo ich nicht aufrichtig mitgehen kann, wird auch meine Leistungsfähigkeit sich nicht restlos entwickeln können. Der Ruhm, große Bruckner-Interpreten zu sein, bleibe darum ein für allemal neidlos denen überlassen, die etwas anderes in diesen Werken zu erkennen glauben, als ich darin zu finden imstande bin".

Das andere über Schopenhauer, von dessen Philosophie er im Innersten ergriffen zu sein vorgibt (S. 397 f.):

„Alles Denken, selbst das schärfste, ist Menschenwerk. So ist auch vieles vom scheinbar ewigen Tempel, den Arthur [Artur schreibt Weingartner, worüber sich Schopenhauer sicherlich im Grabe herumgedreht hat] Schopenhauer erbaut hat, abgebröckelt. Sein Pessimismus hat sich überlebt. Eine Art von Resignation

mußte ihn diesem Pessimismus in die Arme treiben, weil er, auf seiner Erkenntnistheorie fußend, das transzendentale Reich, auch was jene Gebiete betrifft, die heute der streng wissenschaftlichen Forschung bereits offen stehen, nur an seinen allerersten Grenzen betrat. Sein Versuch aber, den Willen, als Urgrund aller Dinge, mit der Vorstellungswelt zu verbinden, weist klaffende Lücken auf, die er schließlich erkannte und vergeblich überbrücken wollte. Wie aber auch ein Torso, eine Ruine, unser höchstes Entzücken erwecken kann, so leuchten auch aus Schopenhauers Werken soviel Wahrheit, Geist und Schönheit heraus, daß wir sie bewundern, wo wir folgen können, wo dies aber unmöglich ist, uns der Patina erfreuen, die großen Ereignissen der Literatur in ihrer Art ebenso eigentümlich ist wie bedeutenden Skulpturen. —"

Lieber Leser, Fach- und Zeitgenosse, ich glaube du weißt jetzt Bescheid über Felix Weingartners Stil (le style c'est l'homme) und Geistigkeit. W. wird vielleicht gar nicht begreifen, daß es nicht etwa sein Urteil über Bruckner oder Schopenhauer und viele andere ist, das ihn vernichtet — seine positiven oder negativen Vorzeichen sind ganz gleichgültig: Hermann Kretzschmar hat ihn einmal mit divinatorischer Treffsicherheit eine Trabantennatur genannt. Es ist die Art des Urteils, das sein Objekt gar nicht übersieht: und jene Eitelkeit, die auf dem Boden der Ehrfurchtslosigkeit und der Unkenntnis zugleich erwächst (auch uns stehen, wie man sieht, prächtige Bilder, Blüten des Stils zu Gebote), heißt Dilettantismus. Felix Weingartner ist als Beurteiler Schopenhauers, Bruckners, Goethes, seiner Wahl-Heimat Italien und vieler anderer Dinge ein eitler Dilettant. A. E.

Weißmann, Adolf. Chopin. 9.—10. Tsd. (Klassiker d. Musik.) gr. 8°, 187 S. Stuttgart 1923, Deutsche Verlags-Anstalt. Gz. 6.

Wilder, Victor. Mozart, L'Homme et l'Artiste. Bibliothèque Charpentier. E. Fasquelle. 6.75 Fr.

Wolf, Johannes. Musikalische Schrifttafeln. Für den Unterricht in der Notationskunde hrsg. Heft 9. 10 (Schluß). 4°, je 9 Tfln. Leipzig 1923, F. Kistner & C. F. W. Siegel. Gz. je 1.50.

Zenger, Max. Geschichte der Münchener Oper. Nachgelassenes Werk, hrsg. von Theodor Kroyer. 4°, 547 S. München 1923, Verlag f. prakt. Kunstwissenschaft. Gz. 20.

Dissertationen

Biehle, Herbert. Musikgeschichte der Stadt Bautzen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. (Berlin 1923.)

Mahrenholz, Christian R. Samuel Scheidt, sein Leben, seine Werke (Göttingen 1923).

Raskin, Adolf. Johann Joachim Quantz. Sein Leben u. seine Kompositionen. (Kölner Diss. 1923, MS.)

Schmidt, Elly. Orlando di Lassos Werke in den Orgeltabulaturen von Bernh. Schmid und E. N. Ammerbach, ein Beitrag zur Accidentienfrage (Göttingen 1923).

Stichtenoth, Friedrich. Die Melodien der Laudenhandschriften Cortona Libr. pubbl. 91 und Florenz Magl. II I 122 (Göttingen 1923).

Neuausgaben alter Musikwerke

30 **Arie Antiche** della Scuola Napoletana, a una Voce con Pianoforte, scelte, rivedute ed armonizzate da M. Zanon. Mailand, G. Ricordi.

Bach, Joh. Seb. Klavierwerke. Busoni-Ausgabe.

Bd. X. Partita IV–VI.

Bd. XXII. Fantasien u. Fugen.

Bd. XXIII. Suiten.

Bd. XXV. Drei Sonaten, Concerto e Fuga cmoll, Capriccio Edur, Drei Menuette, Die Fuge über ein Thema von Albinoni in ihrer früheren Gestalt.

Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Bach, Johann Christian. Zwei Stücke (Allegro con brio, Allegro commodo, beide G dur) ... für Klavier bearbeitet v. Robert Sondheimer. 1. Klavierheft J. Chr. Bachscher Werke der Edition Bernoulli, Basel-Berlin [1923].

Bach, Friedemann. „Heilig, heilig ist Gott" für vierst. gem. Chor, 2 Trompeten, Pauken, Streichorch. u. Orgel. (Perlen alter Gesangsmusik, geistlich u. weltlich, für den praktischen Gebrauch bearb. u. hrsg. von Arnold Schering. Nr. 1.) Partitur. Leipzig [1922], C. F. Kahnt.

Schein, Johann Hermann. „Mach' dich auf, werde Licht"; geistliches Konzert für 2 Solostimmen (Sopran, Bariton), Chor, Instrumente u. Orgel. (Die gleiche Sammlung, Nr. 3.) Leipzig [1922], C. F. Kahnt.

Arnold Schering schickt sich an, seiner ausgezeichneten Sammlung „Perlen alter Kammermusik" ein Gegenstück auf vokalem Gebiet zu schaffen; ein Unternehmen, das freudigst zu begrüßen und dem ein guter Fortgang zu wünschen ist. Die eine der beiden vorliegenden Nummern bringt, um mit dem älteren Meister zu beginnen, eine Bearbeitung eines Konzerts von Schein, Nummer 8 aus dem 2. Teil der Opella nova von 1626 (Prüfers Gesamtausgabe VI, 47 ff.). In dem Ausdruck „Bearbeitung" liegt etwas dem echten Historiker Verdächtiges, das hier gleich abgewiesen werden soll. Denn Schering hat in seiner vielzeiligen Partitur einzig die Absichten Scheins realisiert und klargemacht: der Laie sieht ja der Vorlage nicht ohne weiteres an, was für ein machtvolles Werk neuvenezianischen Stils in den originalen paar Systemen steckt, welch ein reichgegliedertes Ganzes sich da aus den beiden Soli, dem Chor, den solistisch oder massiv besetzten Instrumentalgruppen aufbaut. Es wirkt wie eine Enthüllung, wenn man bei der „Auflösung" der originalen Anweisung Scheins auf eine geniale und durchaus nicht mehr schematisch „venezianische" Instrumentationsstelle gelangt, wie bei „siehe, Finsternis bedecket das Erdreich", wo die Posaunen aus dem rein kirchlichen Klang plötzlich in ihren Spezialklangcharakter einzutreten scheinen. Das Flügelhorn verwendet Schering anstelle des Cornetts sparsam bei Tuttistellen, im Übrigen verlangt die Partitur 2 Flöten, 3 Posaunen, Fagott, Violinen, Kontrabaß und Orgel; ob sich die Abwesenheit der Bratschen und Celli nicht doch unliebsam bemerkbar macht, ist die Frage.

Den Chor von Friedemann Bach hat dereinst sogar C. H. Bitter (II, 205) gelten lassen, und Martin Falck stellt ihn unter Bachs beste Vokalwerke. In der Tat sind die beiden Teile des Stückes: ein festlich aufrauschender Eingang ($^4/_4$) mit charakteristischen barocken Zügen der Deklamation, und eine Fuge ($^3/_8$) durchaus nicht „gelehrten" Stils und konventioneller Art, mit wirklichen Einfällen (allein die Behandlung der beiden Trompeten ist geistreich im besten Sinn), gleichwertig lebendige und bedeutende Stücke; den Vortrag hat Schering mit größter Sicherheit und Wirksamkeit präzisiert (das MS enthält nur ein einziges Piano-Zeichen). A. E.

Boccherini, Luigi (1743—1805). Quintett Es dur op. 12, Nr. 2 (1773) für 2 V., Va., 2 Vcelli. Hrsg. u. mit allen Vortragszeichen versehen v. Robert Sondheimer. Partitur und Stimmen. Basel-Berlin [1923], Edition Bernoulli.

Boccherini, Luigi. Sinfonie C dur op. 16, Nr. 3. Neu hrsg. u. mit allen Vortragszeichen versehen v. Robert Sondheimer. 24 S. Partitur und Klavierübertragung (19 S.).

Stamitz, Johann. Quartett B dur f. 2 Violinen, Viola u. Violoncello. Hrsg. ... v. Rob. Sondheimer. Partitur u. Stimmen.

Boccherini, Luigi. Largo aus op. 12, Nr. 1 für Streichquintett (2 V., Va., 2 Vcelli). Hrsg. ... v. Rob. Sondheimer. Partitur u. Stimmen.
Basel u. Berlin [1922], Edit. Bernoulli.

Robert Sondheimer beginnt die Reihe seiner Studien über die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, über das „Quattrocento der J.-Musik", wie er es nennt, durch diese praktischen Ausgaben in höchst verdienstlicher Weise zu ergänzen; verdienstlich vor allem, weil wir in der Entstehungsgeschichte des modernen Instrumentalstils, die zum Kampffeld nationalistischer Eifersucht geworden ist, immer noch nicht mit genügender Klarheit sehen und jeder Neudruck zu schärferer Erkenntnis beiträgt. Vor allem fesselt das B dur-Streichquartett von Johann Stamitz, das Riemann in seinem thematischen

Verzeichnis der Mannheimer Kammermusik noch nicht nennt und das Sondheimer um 1745 ansetzt. Es prägt in allen drei Sätzen den Stamitzschen Persönlichkeitsstil, der eben doch eine schärfste Zuspitzung neuer italienischer Stilelemente ist, aufs reinste aus; besonders das Andante ist eine Art Apotheose „durchbrochener Arbeit", die von den beiden Violinen geleistet wird. Über die C dur-Sinfonie von Boccherini, op. 16, 3, 1775 in Paris gestochen, eine „Konzertsinfonie" von in allen Sätzen erstaunlicher Frische der Erfindung, durchaus kein Rokokoprodukt im typischen Sinn, hat Sondheimer selbst in der Riv. mus. ital. XXVII, 4 (1920) ausführlich sich verbreitet; von den beiden übrigen Werken Boccherinis ist das Largo aus op. 12, 1 ein „Siciliano" von höchst persönlichem, ins Empfindsame gesteigertem Charakter, das mit seiner Vorhaltshäufung dem Andantino in Mozarts Es dur-Quartett zum Vorbild gedient haben könnte; das Es dur-Quintett op. 12, 2 (1773 erschienen) schickt einem geistreich behandelten Allegro $^6/_8$ ein echtes Rokoko-„Amoroso" voraus und birgt als feinsten Satz ein zierlichstes Menuett, das Sondheimer auch in einer Fassung für Klavier allein und für Violine und Klavier herausgegeben hat. Sondheimers Ausgaben sind sorgfältig (ein paar Stichfehler sind geblieben, z. B. bei Boccherinis Sinfonie, Schlußsatz Buchst. E, 2. Viol., erste Note f, nicht g, ebenso 4 Takte später) und reich — fast zu reich — mit dynamischen und Vortragszeichen versehen. A. E.

Canzoniere Popolare Italiano, hrsg. v. E. Oddone. Vol. 2do (47 Canti). Mailand, R. Fantuzzi.

Composizioni Vocali Polifoniche a due, tre e quattro voci sole dei secoli XVI e XVII. Raccolte e trascritte in notazione moderna da Romeo Bartoli ad uso degli allievi della scuola di canto corale del R. Cons. di Musica G. Verdi di Milano. 2°, 100 S. Mailand 1917, G. Ricordi & Co. 6.— Fr.

Die Sammlung, zunächst für einen praktischen Zweck gedacht — mit diesem Zweck hängt es zusammen, daß eine bestimmte Stimmenzahl und ein bestimmter Umfang der 42 Stücke nicht überschritten werden, daß die Transposition so vorgenommen ist, daß es in allen Fällen zur Ausführung nur einer männlichen Stimme bedarf —, ist doch auch von größtem wissenschaftlichen, geschichtlichen Interesse, ganz abgesehen davon, daß bisher nur zwei der Stücke im Neudruck vorliegen, ein Balletto von Banchieri (Torchi, Arte mus. in Italia) und eine vierstimmige Canzonetta von Marenzio (Wotquenne). Man muß sich freilich selbst ein bischen zurechtfinden können: innerhalb der drei Gruppen der zwei- (20 Stücke), drei- (10) und vierstimmigen (12) Werke ist die Anordnung kunterbunt: auf die historische Entwicklung ist nicht die geringste Rücksicht genommen, und auch eine pädagogische Absicht kann ich in der Reihenfolge nicht entdecken. Pädagogische Absicht hat aber vor allem zu den zweistimmigen Stücken gegriffen, und in der Tat erfüllen diese, zwischen der Vocalise und dem freien Kunstwerk in bewundernswertem Gleichgewicht schwebenden Stücke ihren Lehrzweck noch heute so gut wie vor vier Jahrhunderten. 14 stammen von Gio. Matteo Asola, aus dessen „Madrigali a 2 voci accommodati da cantar in fuga diversamente sopra una parte sola" (1584, ein vielfach aufgelegtes Werk): alle Kanons in verschiedensten Abstand und Eintritt, meist „spiritualen", doch auch „profanen" Inhalts: gleich die beiden ersten Stücke („Cantan fra rami" — „E quella a fiori") entnehmen ihren Text dem Orlando furioso des Ariost; Stücke zugleich schlichtester und feinster Deklamation; indes die folgenden Proben von Fonghetti (Capricci et Madrigali 1598), Gio. Paien (rist. 1564; das erste der beiden Stücke ebenfalls auf Ariostischen Text), Girolamo Scotto (1551) die streng kanonische Form verlassen und manchmal stark melismatischen Charakter aufweisen. Unter den dreistimmigen Stücken von Banchieri (Balletto di Villanelle aus der „Pazzia senile"), Paolo Bellasio (1592), Ruggiero Giovanelli (1588), G. M. Nanino (1591) ragen hervor: ein herrliches Madrigale spirituale von Gio. Animuccia (1565), ein Madrigal „Felice chi vi mira" (Text von Guarini) von Stefano Bernardi (1611), von schillerndem Farbenreiz, und eine Canzonetta von Annibale Stabile (1591) von feinster melodischer Durchbildung. Bei den vierstimmigen Villanellen und Madrigalen von Lod. Agostini (1572), Artusi (1598), Vecchi (1582), Fr. Ma Guaitoli (1604), L'Hoste da Reggio (1547) sind zwei Stücke von ganz besonderem geschichtlichen Interesse: eine Frottola von Ansanus aus den „Canzone Sonetti Strambotti et Frottole libro 1mo", Siena 1515; ein zweifellos in allen Stimmen für Gesang gedachtes, reifes und dem

Madrigal schon sehr nahes Stückchen; vor allem aber ein Sonett „S'amor non è" (Petrarca) von Marchetto Cara, das im Gegensatz zu Ansanus die Sonettform noch ganz schematisch behandelt und für alle vierzehn Textzeilen mit drei Melodiezeilen auskommt.

In der Editionstechnik Bartolis fällt die doppelte Setzung der Taktstriche auf: er zieht punktierte Linien in den regelmäßigen Abständen, die die Taktanweisung des Originals verlangt, und er setzt außerdem noch durchgezogene Linien in den einzelnen Stimmen, um die Deklamation sicherzustellen, die obendrein noch durch fortwährende Angaben des Taktwechsels markiert wird. Ich halte die punktierten Linien für völlig genügend — die Deklamation ergibt sich aus dem Text von selber; über diesen Punkt sollte endlich einmal eine internationale Einigung erreicht werden. Über einige Akzidenzien kann man, wie immer, verschiedener Meinung sein. Im Ganzen ist die Sammlung sicherlich der wertvollste Neudruck von weltlicher Musik der a cappella-Zeit, der auf italienischem Boden seit Torchis Publikationen erschienen ist.

A. E.

Gluck, Christoph Willibald. Werke. Bd. 2. Don Juan. Pantomimisches Ballet. Entworfen v. G. Angiolini, bearb. v. Robert Haas. (Denkm. d. Tonk. in Österreich. Jahrg. 30, Teil 2 = Band 60.) 2°, IV, 67 S. Wien 1923, Universal-Edition.

Händel, G. F. Orchesterkonzerte. Nr. 25. Wassermusik. Auf Grund von Fr. Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels nach den Quellen revidiert u. für den prakt. Gebrauch bearb. v. Max Seiffert. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Joseph **Haydns** Werke. Erste kritisch durchges. Gesamtausgabe. Serie 16. Kantaten und Oratorien. Bd. VI/VII. Die Jahreszeiten. Revid. v. E. Mandyczewski. Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gz. 70.

Koraalikirja. Suomen VIII. Kirkollisko-konksen Asettaman Virsikirjakomitean Toimittamaa Virsikirjalisävihkoa Varten. Soinnuttanut Ilmari Krohn. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.]

Franz **Liszts** Musikalische Werke. Hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung. Revid. v. Peter Raabe. VII. Einstimmige Lieder und Gesänge. III. Bd. Nebst Anhang: Duett „O Meer im Abendstrahl", Wartburglieder, Gedichte mit melodramat. Klavierbegleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Gz. 20.

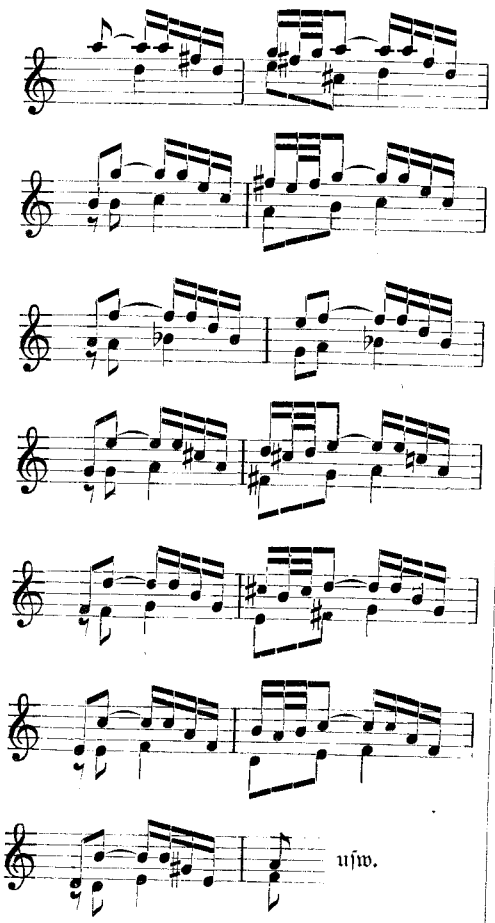
Mozart, W. A. Fantasie für eine Orgelwalze. [Werk 608.] Für zwei Klaviere bearb. von Ferruccio Busoni. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Narváez [Luys de]. El Delphin de Música 1538. Colección de Vihuelistas Españoles del Siglo XVI; Cuad. I. Estudio y transcripción de las ediciones originales por Eduardo M. Torner. [Hrsg. von der Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones cientificas, Centro de Estudios Históricos]. Madrid [1923], Orfeo Tracio. 9 Ptas.

Eine kleine Zahl Stücke aus den „Delphin de Música" des Luis de Narváez hat G. Morphy (Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle, I, 72 f.) schon veröffentlicht: Stücke, für die Entwicklung der begleiteten Monodie, für die Entstehung der Variation von solcher Bedeutung, ganz abgesehen von ihrem musikalischen Eigenwert, daß man es nur aufs höchste begrüßen kann, wenn nunmehr von spanischer Seite selbst das vollständige Werk von Narváez vorgelegt wird. Der „Delphin" umfaßt sechs Bücher: die beiden ersten enthalten 14 Fantasias, das dritte Übertragungen nach Josquin, Humbert und Ricafort, das vierte Kirchliche Hymnen, das fünfte und sechste Romanzen und Villancicos sowie einige Variationen über Volksweisen (nur dieses fünfte und sechste Buch hatte Morphy berücksichtigt). Hier ist von dem Herausgeber nun das erste und zweite Buch neugedruckt, mit allen wünschenswerten Angaben über das Leben von Narváez (über das wir sehr wenig wissen), über die Notation, Ausführung und die Editionstechnik versehen, mit Faksimiles der Titelseiten, Vorreden und Indices. In allen Stücken stehen Übertragung und Original-Notation übereinander; bei einigen hat Torner zum Überfluß neben seiner Übertragung in verkürzten Notenwerten (die gleichzeitig ja immer eine rhythmische Interpretation mit sich bringt) eine solche in den originalen Notenwerten geben wollen.

Die vierzehn Stücke, die ersten acht nach den „Tönen" geordnet, auch die letzten sechs nach Tonarten charakterisiert, sind von unendlichem Reiz: Einige von ihnen, besonders bezeichnet (sobre fa ut mi re, sobre ut re mi fa mi) führen ein Hauptmotiv durch; andere eine Reihe

von Motiven, darunter einige von ausgesprochenen Canzon francese-Charakter; aber die thematische Haltung ist im allgemeinen sehr frei, die grundsätzliche polyphone Gestaltung durchbrochen durch eine Art chorische Anlage: ein zweistimmiges Melodielied erhält gern eine Responsion in tieferer oder höherer Lage; vollstimmigere Haltung (I, IV) bezeichnet die Abschlüsse — die Form ist aufs feinste durchgefühlt; das Interludium ist voll ausgebildet: man sehe folgendes Beispiel aus II:

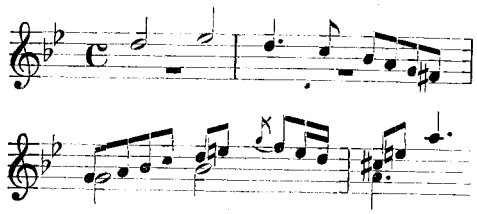


Auch diese Stücke sind von der erstaunlichen Reife, Stärke, durch die die Forschung jedesmal überrascht wird, so oft sie mit spanischer Theorie (Bermudo), mit spanischer Musik — von dem Cancionero angefangen bis zu Ortiz oder Antonio Cabezon, bis zu Flecha, Morales, Vittoria neu bekannt wird. Es ist ein unendlicher Gewinn für die gesamte Musikwissenschaft, daß die spanische Forschung das Erbe Felipe Pedrells antritt und mit der Publikation der nationalen Musikschätze weiterfährt. A. E.

Paganini-Liszt. Arpeggio-Etüde Nr. 4. Eine Transkription-Studie von Ferruccio Busoni. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Pescetti, G. B. Sonata per Cimbalo. Nuova edizione critica riveduta e corretta per Pianoforte da Carlo Perinello. Mailand [1922], A. & G. Carisch.

Diese g moll-Sonate des 1762 zum zweiten Organisten an S. Marco gewählten Venezianers ist „Sonata III" überschrieben, und gehört sicherlich den neun „Sonate per gravicembalo" an, die er 1739 in London veröffentlicht hat. Denn der zweite Satz ist eine Fuge, die im Charakter des Themas



und in der Art der Durchführung zu sehr von Händels Klavier-Fugen abhängig ist, als daß ein Zufall obwalten könnte; auf diese Abhängigkeit hat schon Seiffert (Gesch. d. Klaviermusik, S. 430) aufmerksam gemacht. Der erste Satz ist ein Präludium, das den altklassischen Giguencharakter mit einigen neunapoletanischen Süßigkeiten mildert; der Schlußsatz ein beschwingtes Duett zwischen Ober- und Unterstimme, ebenfalls sehr eigentümlich zwischen Altklassik und Rokoko schwebend. A. E.

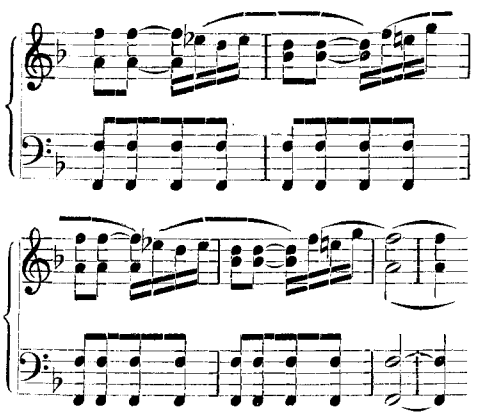
Drei Requiem für Soli, Chor, Orchester aus dem 17. Jahrhundert. Christoph Straus, Franz Heinrich Biber, Johann Kaspar Kerll. Mit Vorwort v. Guido Adler. (Denkm. d. Tonk. in Österreich. Jahrg. 30, Teil 1 = Bd. 59.) 2°, VII, 102 S. Wien 1923, Universal-Edition.

Rutini, Giovanni. Sonate per Cimbalo. Nuova edizione critica riveduta e corretta per Pianoforte da Carlo Perinello. 5 Hefte: op. 3, Nr. 3—5 (E dur, d moll, A dur) und op. 5, Nr. 1 (D dur) und 5 (f moll). Mailand [1922], A. & G. Carisch & Co.

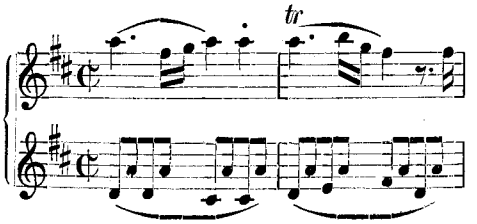
je 2.50 L.

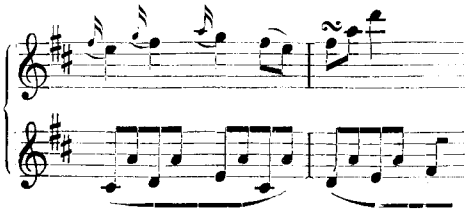
Der Neudruck dieser fünf Sonaten, deren Erhaltung die Musikgeschichte den Sammlungen

von Joh. Ulrich Haffner verdankt, geht hauptsächlich die Mozartforschung an; vielleicht auch die Haydnforschung, denn op. 5 ist Haydns Brotherrn, dem Fürsten Nikolaus Esterhazy gewidmet, und Haydn hat die Stücke wohl zu Gesicht bekommen. Daß die Raccolte Haffners aber im Hause Leopold Mozarts bekannt waren, ist zweifellos; man darf nur die Art der Melodik und Figuration in der C dur-Sonate Rutinis, oder etwa den Coda-Gedanken im ersten Satz der D moll-Sonate betrachten:



oder etwa den Typ eines D dur-Allegros, op. 5, Nr. 1:





um sofort eine der direkten Quellen Mozartschen Klavierstils zu erkennen. Der Skrupel, ob es zwei diverse Rutinis — einen Gio. Marco und einen Gio. Placido gegeben hat, scheint mir nach diesen Sonaten, zu denen drei weitere Neudrucke bei Pauer (III) kommen, im Sinne Torrefrancas gelöst, daß es sich um ein und denselben Musiker handelt, der, in Florenz gegen 1730 geboren, jung nach Prag kommt, sich von da nach Dresden und später nach Petersburg wendet, in Bologna bei Padre Martini seine Studien vertieft und gegen 1780 stirbt. Gehalt und Ausdruck der Sonaten sind sehr verschieden: die unverhältnismäßig bedeutendste ist die in D moll mit einem ausgedehnten, die Gegensätze des Concerto grosso in den Klavierstil übertragenden 1. Satz, und einer Gigue und einem Menuett, die den gegebenen Grundcharakter der Tanzform in außerordentlicher Freiheit und Feinheit zum Gefäß subjektiven Inhalts abwandeln; die schwächste ist die in A dur aus derselben Sammlung, schnörkelhaft, klein in der Form. Alle aber zeigen sehr geistreiche Züge eines unruhigen und nervösen Kopfes; die f moll-Sonate geht, soweit die Erregung des Rococo das überhaupt erlaubt, in allen Sätzen, besonders aber in einem scherzo-artigen Schlußsatz, presto f moll $^3/_8$, der ein Dur-Menuett einschließt, bis an Beethovensche Grenzen. A. E.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Prag.

Im Juni hatten die Mitglieder der Prager Ortsgruppe das Vergnügen, Herrn Dr. Alfred Einstein als ihren Gast begrüßen zu dürfen, der zum Gegenstand seines Vortrags: „Das italienische Musikleben im Zeitalter der Renaissance" gewählt hatte. Nach einer Einleitung, die sich mit dem Begriff „Renaissance" auseinandersetzte und nachwies, wie wenig bei einer schulmäßigen Auffassung dieses Begriffes und einer starren Analogie mit den übrigen künstlerischen Ausdrucksformen der Periode für den italienischen Anteil an der musikgeschichtlichen Entwicklung übrig bleibe, ging der Vortragende nur kurz auf den äußeren Rahmen und die inneren Bedingungen des italienischen Musiklebens der Renaissance ein, um das Thema zu einer Charak-

teristik des Madrigals zuzuspitzen, das er als die eigentliche Schöpfung italienischen Renaissancegeistes hinzustellen suchte. Er gab ein Bild des geschichtlichen Prozesses, der aus einer bewußt, als Reaktion gegen die Frottola geschaffenen Kunstform ein lebendiges Kunstwerk, aus einer von fremden Meistern inaugurierten modischen Schöpfung eine nationale Ausdrucksform macht, und entwickelte dann die Eigenart des Madrigals und seiner Kunstmittel als Gebrauchsmusik wie als freies Kunstwerk aus seiner Bestimmung, aus dem Verhältnis zur Dichtung, aus seiner Gebundenheit an die Mehrstimmigkeit. Nettl.

Mitteilungen

Prof. Dr. Theodor Kroyer in Heidelberg hat den Ruf an die Universität Leipzig als Nachfolger von Prof. Hermann Abert angenommen. Er ist vom Sächs. Ministerium zum ord. Professor für Musikwissenschaft und Direktor des Staatl. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft ernannt worden. Sein Amt wird er am 1. Okt. 1923 antreten.

Prof. Dr. Georg Schünemann ist zum a. o. Professor in der philos. Fakultät der Universität Berlin ernannt worden.

Prof. Ferdinand Pfohl in Hamburg hat von der Universität Rostock den Doktortitel h. c. erhalten.

Das von Gehr. Prof. Dr. Carl Stumpf 1904 begründete und von ihm gemeinsam mit Prof. Dr. E. M. von Hornbostel verwaltete Phonogramm-Archiv, das sich bisher als Privateigentum beider Gelehrten beim Psychologischen Institut der Berliner Universität befand, ist vom Preußischen Staat erworben und der Hochschule für Musik angegliedert worden.

In der Nähe von Dresden soll das Autograph eines Duetts aus Mozarts Tito, das in der Originalpartitur nur in Abschrift vorhanden ist, aufgefunden worden sein: zwei Blätter in Querfolio mit drei beschriebenen Seiten. Es kann sich nur um das Duettino „Deh prendi un dolce amplesso" handeln. (Vgl. Köchel S. 574 u. 578); wenn es in Deutschland noch Mäzene gibt, so wäre dafür zu sorgen, daß die beiden Blätter in die Musiksammlung der Berliner Staatsbibliothek gelangen und dort in die Partitur des Tito eingelegt werden.

Zu Wilhelm Altmanns Liste im vorigen Heft „Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1922" ist auf S. 559 unter Abt. III noch nachzutragen: Musicalischer Zeitvertreib, welchen man sich bey vergönnten Stunden auf dem bel. Clavier durch Singen u. Spiel. auserles. Oden vergnüglich machen kann. [Dichter: Joh. Tob. Köhler.] Th. 1—3. Franckfurt u. Leipzig. 1. [Neue Ausg.] 1756. 2. 1746. 3. 1751. [Bisher vollständig nur Leipzig Stadtbibl.]

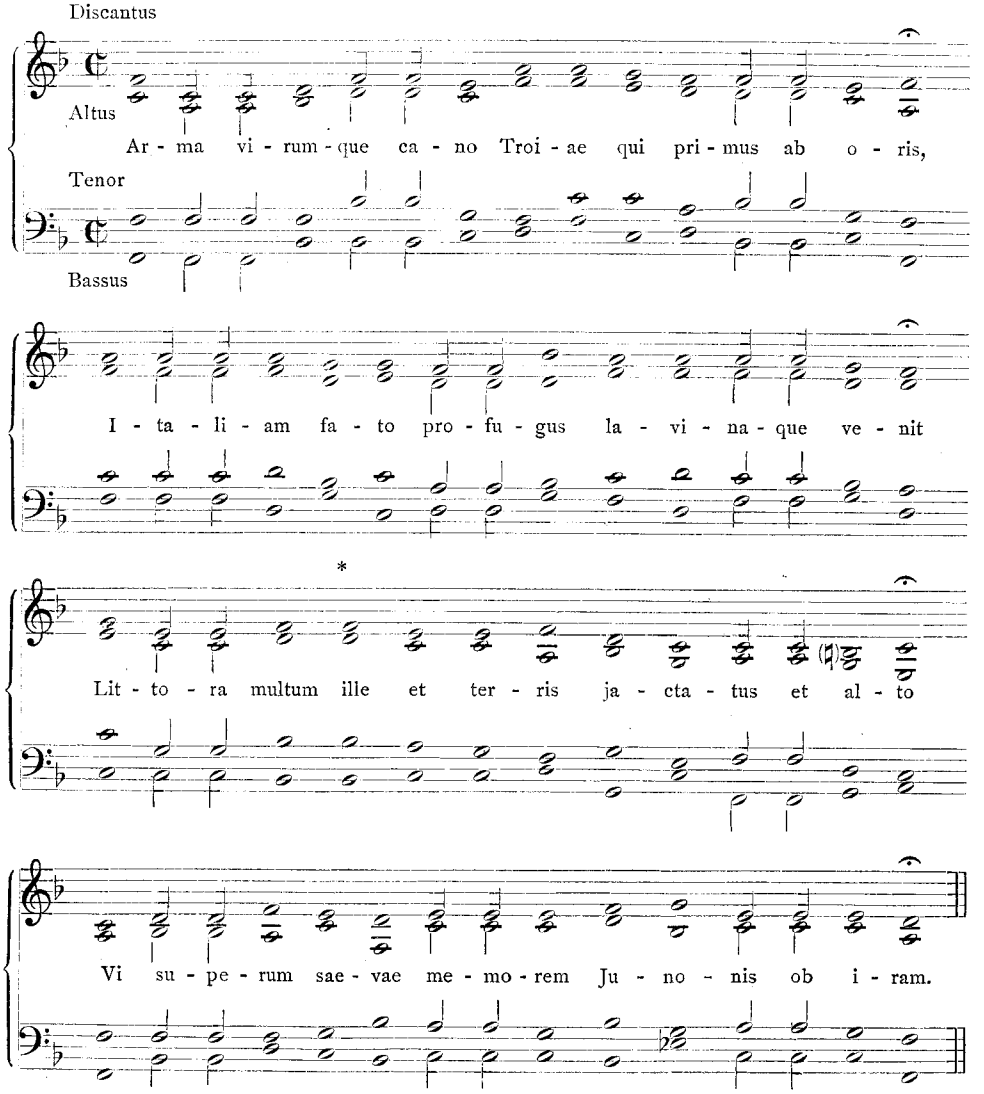
Wie G. M. Sangiorgi in der Bologneser Tageszeitung Il Resto del Carlino (12. Juni 1923) mitteilt, ist es dem Cremoneser Pianofortefabrikanten Pietro Anelli gelungen, das erste authentische Bildnis von Antonio Stradivari zu entdecken.

Notiz über metrische Kompositionen von Benedikt Ducis. Unter den Odenkomponisten des 16. Jahrh. wird öfters Benedikt Herzog-Ducis erwähnt. Seine 1539 in Ulm erschienenen „Melodien über alle Oden des Horaz" sind verschollen. Ironisch schreibt darüber Robert Eitner (Quellenlexikon 3, S. 263): „In Ulm sollen 1539 die Horazischen Oden im 3- u. 4stimmigen Satze von ihm erschienen sein, doch ist dies einer der Titel, die sich wie eine Seeschlange von Buch zu Buch ziehen, gesehen hat es (!) keiner der Schreiber". In Riemanns Musiklexikon werden die Odenkompositionen von Ducis mit folgenden Worten erwähnt (S. 492): „Seine durch die genaue Beschreibung bei Gesner Bibl. univ. 1545 verbürgte Bearbeitung der Odenmaße des Horaz und anderer Versmaße zu 3 u. 4 Stimmen (Ulm 1539) ist bis jetzt noch nicht wiedergefunden". Die vorliegende Notiz wird wohl zur Auffindung des Originals kaum

beitragen können, doch bringt sie wenigstens einen positiven Beweis, daß die Bearbeitung antiker Versmaße von Benedikt Ducis im Druck erschienen ist und daß sie nebst anderen Bearbeitungen von Tritonius, Senfl und Hofhaimer beim Musikunterricht unter der Schuljugend verbreitet war: Die Erotemata musicae practicae ... ad usum scholae Luneburgensis von Lucas Lossius (Ausgabe a. d. J. 1574) bringen im Anhang (S. L_3—M_5) Melodien über sechs Gattungen von Versmaßen: Melodiae sex generum carminum usitatiorum imprimis suaves in gratiam et usum puerorum selectae et editae a L. Lossio. Hexametri, Elegiaci, Phalecii, Sapphici, Chorjambici, Gliconici. Die Melodien sind meist von Petrus Tritonius, nur eine einzige Komposition zu Vergils Aeneis stammt von Benedikt Ducis: sie steht an erster Stelle:

MELODIA CARMINIS

Hexametri, Autore Benedicto Duce



* Stimmenkreuzung zur Vermeidung der Quinten-Parallelen.

Josef Reiss (Krakau).

In Oberplan in Böhmen ist am 8. Juli 1923 am Geburtshhaus von Joh. Ev. Habert eine Gedenktafel enthüllt worden; der Biograph Haberts, Dr. Alois Hartl (Linz) hielt die Festrede.

Die Gemeinschaft Ugrino (Klecken, Kreis Harburg) hat eine Belohnung in der Höhe des jeweiligen Gegenwerts von 20 £ für die Auffindung einer Kantate und einer Passionsmusik von Vincent Lübeck ausgesetzt: zweier Werke, die Lübeck um 1700 nach Bremen verkauft hat. Die MSS müssen in einem Zustande sein, der es der Ugrino ermöglicht, sie zum Abdruck zu bringen.

Am 11. Juli hat die Ortsgruppe Zürich der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft ihre Generalversammlung abgehalten, anläßlich deren Dr. Fritz Gysi einen Vortrag über „Indische Musikauffassung" hielt.

Der Verband Deutscher Musikkritiker hat wie alljährlich bei Gelegenheit des Tonkünstlerfestes, in Cassel, seine Hauptversammlung abgehalten. Die Tagesordnung umfaßte eine Reihe von ehrengerichtlichen Entscheidungen, die der Verband als Berufungsinstanz zwischen Kritikern und Künstlern zu fällen hatte; der Verband tritt auf Anruf auch dann in Verhandlungen ein, wenn es sich um Kritiker handelt, die ihm nicht als Mitglieder angehören. Außerdem wurden u. a. Tariffragen ausführlich erörtert. Die vorübergehend unterbrochenen „Mitteilungen" des Verbandes werden wieder erscheinen. Die Neuwahl des Vorstandes ergab: Prof. Dr. Hermann Springer-Berlin, 1. Vors., A. Stehle-Köln, 2. Vors., Dr. Hermann Güttler-Königsberg, 1. Schriftführer, Dr. Werner Wolffheim-Berlin, 2. Schriftführer, Alex. Eisenmann-Stuttgart, Kassenwart.

In „Musik des Mittelalters in ... Karlsruhe" S. 434 ff. bittet der Verfasser zu berichtigen: S. 436 Z. 5 v. u. lies: Susay; S. 441 Z. 8 und 9 lies: das ebenso bzw. der starreren; S. 447 Z. 19 v. u. lies: ⁰Tortosa; S. 447 Anm. 1: der 2. Satz ist zu streichen; De plus ist ein Rondo; am Schluß ist also Zeile 1—5 zu wiederholen.

Auf S. 371, Z. 23 v. ob. muß die Jahreszahl am Schluß des Titels von Kindermanns Konzert 1652, nicht 1653 lauten.

Kataloge

Versteigerung von Autographen (27. bis 30. Mai 1923) aus den Beständen der Seydelschen Buchhandlung, Wien. [Enthält die Paukenstimme aus Bachs Kirchenkantate Nr. 136; Autographe von Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Weber, Zelter, Wagner usw.]

Verzeichnis des Buchverlages Breitkopf & Härtel, Leipzig. I. Musikliteratur, II. Schöne Literatur, Wissenschaft und Kunst.

August	Inhalt	1923

Seite

Amtliche Mitteilung über den Ersten Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 577
Gustav Friedrich Schmidt (München), Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750) 582
Felix Oberborbeck (Bonn), Die Musikpflege in Memmingen 598
Arnold Schering (Halle a. S.), Elftes Deutsches Bachfest in Leipzig 613
Wilhelm Hitzig (Leipzig), Eine Komposition der Gottschedin 616
Theodor W. Werner (Hannover), Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg 619
Bücherschau 621
Neuausgaben alter Musikwerke 632
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 637
Mitteilungen 638
Kataloge 640

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zwölftes Heft 5. Jahrgang September 1923

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos.

Amtliche Mitteilung

An die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft

Auf den Antrag des Vorsitzenden und des Schatzmeisters hat das Direktorium einstimmig beschlossen, den für den 15.—20. Oktober 1923 geplanten Ersten Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig im Hinblick auf die ernste Lage des Deutschen Reiches auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben.

So bedauerlich diese Verschiebung, zumal angesichts der so weit und so erfolgreich fortgeschrittenen Vorarbeiten, auch sein mag, so glaubt das Direktorium mit seinem Beschluß doch dem Empfinden der überwiegenden Mehrheit der Mitglieder Rechnung getragen zu haben. Die Gründe, von denen es sich hat leiten lassen, bedürfen keiner ausführlichen Darlegung, sie liegen zum Erschrecken klar vor Aller Augen. Eine Zeit, die uns mit den schwersten Sorgen für die nächste Zukunft unseres Vaterlandes erfüllt, ist nicht geeignet zu festlichen Veranstaltungen größeren Stils, selbst wenn sie den edelsten Zwecken dienen. Diesen ethischen Bedenken gesellten sich aber in letzter Zeit auch noch materielle hinzu. Dank dem Kunstsinn und der Opferbereitschaft der Leipziger Bürgerschaft war der Kongreß bis vor kurzem menschlicher Berechnung nach finanziell völlig gesichert. Seitdem sich die wirtschaftlichen Verhältnisse in Deutschland jedoch in einer Weise entwickelt haben, die jeder menschlichen Berechnung spottet, wurde es immer fraglicher, ob die in Aussicht genommenen weitgehenden Vergünstigungen (Reise- und Verpflegungszuschüsse) für die Mitglieder auch wirklich in vollem Umfange würden geleistet werden können. Damit drohte die Gefahr, daß der Kongreß nur von einem kleinen Teil begüterter Mitglieder besucht worden wäre, was mit seinen ganzen Zielen und Zwecken im Widerspruch gestanden hätte.

Trotzdem erscheint es im Hinblick auf die überaus rege Teilnahme, die die Kongreßidee in ganz Deutschland gefunden hat, nicht angezeigt, ihre Ausführung auf unbestimmte Zeit zu verschieben, sondern gleich einen bestimmten neuen Termin, etwa die zweite Aprilwoche oder die Pfingstwoche 1924 ins Auge zu fassen.

Vorerst aber gebührt der herzlichste Dank allen denen, die bis jetzt ihre Kraft in den Dienst des Kongresses gestellt haben, in vorderster Linie den Herren Sektionsleitern und dem Arbeitsausschuß. Möge ihre frohe Arbeitswilligkeit auch dem späteren, unter einem günstigern Stern stehenden Kongreß erhalten bleiben! Leben wir doch des festen Glaubens, daß die deutsche Musikwissenschaft, Meister Dürers Ritter vergleichbar, unbeirrt durch Tod und Teufel ihren alten Weg weiterzieht, auch sie an ihrem Teil eine Trägerin deutscher Geisteserneuerung!

Leipzig, am 8. Sept. 1923

Das Direktorium der Deutschen Musikgesellschaft
Prof. Dr. H. Abert
Vorsitzender.

Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750)

Von

Gustav Friedrich Schmidt, München

II

Überblick über die frühdeutsche Oper.

Als die Koryphäen unter den deutschen Opernkomponisten des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Hauptrepräsentanten der deutschen Oper werden bekanntlich Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann bezeichnet. Daß sich das Hauptinteresse der Historiker gerade auf diese beiden Meister lenken mußte, dazu tragen nicht wenig die Umstände bei, daß Keiser und Telemann zu den populärsten Komponisten ihrer Zeit gerechnet wurden und sich die zeitgenössische Kritik — den tonangebenden Mattheson an der Spitze — mit ihnen vornehmlich beschäftigte, und sie beide Hamburg zur Hauptstätte ihrer Wirksamkeit wählten. Welch eine große und bedeutungsvolle Rolle diese freie Reichsstadt für die Geschichte der deutschen Oper, die hier als Volksoper im Jahre 1678 ihren Einzug hielt, spielt, ist eine ebenso bekannte Tatsache, wie die andere, daß Hamburg jahrzehntelang ein Zentrum der deutschen Liederdichtung gewesen ist[1]. Johann Rist und seine Schule haben hier ihren Sitz gehabt und der Ruhm ihrer Künstlerschaft verbreitete sich über ganz Deutschland. Der Kantor Christoph Bernhard, ein Schüler Heinrich Schütz', war hier langjähriger Leiter des von Matthias Weckmann begründeten Collegium musicum. Der große Organist Johann Adam Reincken wirkte in Hamburg neben andern bedeutenden Musikern, durch die diese Stadt seit den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts der Hauptsitz des deutschen Liedes geworden war, wie: Johann

[1] Kretzschmar, Das erste Jahrh. d. deutsch. Oper. (SJMG III, S. 270.)

Schop, Thomas Selle, Heinrich Scheidemann, Jacob Praetorius, Heinrich Pape, Joh. W. Franck.

Kein Wunder also, daß eine Stadt mit solch großer Vergangenheit auch fast 60 Jahre lang die Hauptstätte der deutschen Oper wurde, daß es allgemein hieß: von dem, was Deutschland an Poeten, Musikern und Sängern besitze, seien die sinnreichsten geschicktesten und trefflichsten in Hamburg beisammen; wer seine Sache verstehe, finde dort am leichtesten Beachtung und Brot[1].

Wie die Opernaufführungen im Fürstlichen Theater zu Wolfenbüttel für das Zustandekommen einer Singspielbühne auf dem Gänsemarkt zu Hamburg bestimmend gewirkt haben mögen, so wurde umgekehrt das Opernunternehmen dieser Stadt, wo dem Volke der Eintritt ins Theater gegen Bezahlung freistand, wiederum der unmittelbare Anlaß zum Bau eines Opernhauses in Braunschweig. Dem Beispiel Braunschweigs folgten dann auch Leipzig und Naumburg. Alle drei Städte pflegten mit Unterstützung ihres Landesherrn während der Meßzeiten Volksvorstellungen zu veranstalten: Braunschweig in der Lichtmeß- und Laurentiimesse, Leipzig während der Oster- und Michaelismesse und Naumburg während der Petri-Paul-Messe.

Die fürstliche Residenz Weißenfels verdient im Zusammenhang mit den hier erwähnten Städten vor allem deshalb rühmend hervorgehoben zu werden, weil gerade sie eine Hauptpflegestätte der national-deutschen Oper wurde und aus ihr viele bedeutende Musiker hervorgegangen sind, die auch für die Hamburger, Braunschweiger, Leipziger und Naumburger Bühne Singspiele komponiert haben. Da ist zunächst der Weißenfelser Kapellmeister Johann Philipp Krieger zu nennen, der die Mehrzahl der hier in der Zeit von 1679—1716 aufgeführten Opern komponiert hat. Nach Braunschweig hat er, wie uns Mattheson berichtet, „auf gnädigsten Befehl Sr. Hochfürstl. Durchl. Hertzog Anthon Ulrichs, viele Tafel-Musiken und Opern, mit Erlaubniß seines gnädigsten Herrn, versandt" und dort aufgeführt[2]. Die Braunschweiger Opern „Hercules unter denen Amazonen" (Br. 1693) und „Wettstreit der Treue" (Br. 1693) können wir von seiner Komposition namhaft machen; vielleicht ist Krieger auch der Verfasser der Oper „Der beständige Orpheus" v. J. 1684. Jene beiden Stücke kamen dann von Braunschweig auch nach Hamburg (1694), jedenfalls durch Vermittlung Coussers, der ja um diese Zeit den Braunschweig-wolfenbüttelschen Hof verließ. Der spätere Lübecker Kapellmeister Johann Christian Schiefferdecker, der 1702 Akkompagnist an der Hamburger Oper wurde, für deren Bühne er vier Opern komponierte, und der Hamburger Kapellmeister Johann Philipp Förtsch genossen ihre musikalische Erziehung in Weißenfels, ebenso der noch berühmtere Reinhard Keiser, der aus der Umgegend dieser Stadt, aus Teuchern, stammte. Ferner wissen wir, daß hier Händel als Knabe seine ersten großen Eindrücke von Musik empfing und Johann Sebastian Bach in seiner Stellung als weißenfelsischer „Kapellmeister von Haus aus" einige seiner dramatischen Kantaten für diesen Hof schrieb[3]. Schon Friedlaender hat in seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert"[4] darauf hingewiesen, wie genau man die Entwicklungslinie verfolgen könne von den

[1] Chrysander, Händel I, S. 72.
[2] Mattheson, Criticae musicae II, S. 173 u. 174.
[3] Kretzschmar, a. a. O., S. 277.
[4] Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrh. I, S. XXXI.

Weißenfelsern über Keiser zu Johann Valentin Görner, einem der besseren deutschen Liederkomponisten im 18. Jahrhundert, der in Hamburg von Keiser sehr beeinflußt wurde, und es sei wohl nicht ohne Bedeutung, daß ein Lieblingsschüler Telemanns, der Organist Schmügel in Lüneburg, der Lehrer von Johann Abraham Peter Schulz wurde.

Die ersten Hamburger und die weißenfelsischen Opern noch fast bis zum zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts tragen ihrem Charakter nach ein gleichartiges Gepräge, insofern ihre Komponisten mit und ohne Absicht den größeren Arienformen der Italiener und den Tanzliedern der Franzosen aus dem Wege gingen und mit Vorliebe kleine, oft an das evangelische Kirchenlied anklingende Strophenlieder zu schreiben pflegten, nicht nur in den Sologesängen und Duetten, sondern auch in den Chören. Es sind dies, wie schon Winterfeld erkannt, „mit sehr wenigen Ausnahmen strophische Gesänge, die sich aus den freien Rhythmen und Reimen des recitativisch behandelten Gesprächs entwickeln“[1]. Neben geschlossenen, in Liedform gehaltenen Musikstücken stehen solche, die man ihrem Wesen nach motettenhaft nennen kann. Dies sind im Gegensatz zu den das strophische Versgefüge darstellenden, in einem Zuge gehaltenen Melodien gewissermaßen nur Melodiefragmente, wie wir sie in ähnlicher Weise in Johannes Eccards weltlichen Liedern finden[2], die gebildet werden aus lauter einzelnen, durch Zäsuren voneinander getrennten Motiven für jede einzelne Textzeile, hier und da wird auch durch künstliche Dehnung und Bindung der Schein der Langatmigkeit erzeugt.

Verrät sich nun bei der ersten deutschen Oper das Wahrzeichen ihrer Nationalität hauptsächlich durch das überreichliche Anklingen des Kirchenlieds und in textlicher Beziehung durch das Aufgreifen biblischer Stoffe für die Bühne (wie in Hamburg und Braunschweig), so zeigt sie auch gleichzeitig in ihrem Reichtum an Liedern, welch großer Popularität sich der Liedgesang damals erfreut hat. Wie es bisher oft geschehen war, daß der Volksgesang die Quelle und Grundlage des kirchlichen Gemeindegesanges wurde, und wie das vorherrschend Liedhafte in den kirchlichen Chorgesängen seinen Weg in die Gemeinde nahm, so fanden auch jetzt ähnliche Wechselbeziehungen zwischen Bühne und Kirchengesang statt, ja der Einfluß der Oper auf diesen wurde sogar mit Beginn des 18. Jahrhunderts derartig überwiegend, daß das Kirchenlied einen starken weltlichen Zug bekam[3].

Diese Liedermusik, das Hauptkennzeichen der ältesten deutschen Opern, blieb in Weißenfels und in den benachbarten thüringischen und sächsischen Residenzen Gotha, Altenburg und Eisenberg von längerem Bestand als in Hamburg. Während die Strophenlieder in Weißenfels noch lange und zwar unter Kriegers Wirksamkeit vorherrschend blieben, vollzog sich in Hamburg schon Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts der große Umschwung vom Liederspiel zur eigentlichen Oper, so daß hier die Lieder das Privilegium der als Spaßmacher agierenden Personen wurden.

Die Annäherung an den italienischen Stil, die Kretzschmar vom Jahre 1682 an, mit der Aufführung des „Diocletian“, der bedeutendsten Oper Wolfgang

[1] C. v. Winterfeld, Der evang. Kirchengesang usw. III, S. 42.
[2] C. v. Winterfeld, Ebenda II, S. 315.
[3] C. v. Winterfeld, a. a. O. II, S. 501.

Francks, datierte[1], erfolgte nach den neuesten Forschungen Sandbergers bereits zwei Jahre früher mit dem Erscheinen des Singspiels „Die drei Töchter Cecrops“[2]. Kleine Da Capo-Arien, wie Francks Arie „Quillt ihr Thränen“ aus „Cara Mustapha“ (1686), die eigentlich eine dreiteilige Liedform mit wiederholtem ersten Teil ist, finden wir auch schon in den Kriegerschen Opern[3], nur daß sie hier noch nicht mit „Da Capo al fine“ bezeichnet und die harmonisch gegensätzlichen Teile scharf voneinander gesondert werden. Wenn auch Kriegers Formen nur Kleingerüste gestaltender Kunst sind und sehr viele Arien in ihrem Aufbau „einem durch Koloraturen modernisierten Motettenstil“[4] gleichkommen, so stehen diesen Zwittergebilden meist eintöniger Empfindungsweise wiederum wahre Perlen großer Ausdrucksmusik gegenüber, wie z. B. die Arien „Tausend Schmerzen“ aus der Oper „Der wiederkehrende Phoebus“ und „So bin ich nun von dir getrennt“, „Mein Leben liegt in letzten Zügen“ und vor allem die Arie „Valeria, so muß dein treues Hertz zu Grunde gehen“ aus der Oper „Der großmüthige Scipio“. Das sind Stücke, die auf die späteren Trennungsszenen und ausdrucksvollen Lamenti eines Couffer, Keiser, Schürmann und Telemann hinweisen und Johann Philipp Krieger als wohlberechtigten „Vorläufer der eigentlichen Blüthezeit der deutschen Oper“[5] gelten lassen müssen. Es wäre eine Spezialstudie über Kriegers Gesamtschaffen wünschenswert; vielleicht ließen sich noch manche andere Kompositionen auffinden, die uns einen tiefen Einblick in die Kunst dieses Meisters gestatten würden. Auch der biographische Teil einer solchen Arbeit wird wohl wertvolles Neuland über die Beziehungen Venedigs zu Neapel aufdecken. In einigen der eben erwähnten Stücke erinnert Krieger in der Tiefe der Empfindung an Francesco Provenzale, dessen Oper „Il (Lo) Schiavo di sua moglie“ ja schon 1671 in Neapel zur Aufführung gekommen sein soll[6], also kurz vor Kriegers dortigem Aufenthalt. Eine ausführliche Untersuchung der Opern des älteren Ziani, Pietro Andrea[7], wäre sehr ratsam, da durch diesen Meister die venetianische Oper nach Neapel importiert worden zu sein scheint und er auch entschieden auf den jungen Provenzale nicht ohne bedeutenden Einfluß geblieben ist. In dem Theatro S. Bartolomeo kamen u. a. folgende drei Opern Zianis um diese Zeit zur Aufführung: „Annibale in Capua“ (1671), „Eraclio“ (1673) und „Attila“ (1675)[8]. Nach Mattheson hat sich Krieger im Jahre 1672, wo er in Venedig den Unterricht Rosenmüllers und in Rom den Carissimis genoß, auch eine Zeit lang in Neapel aufgehalten, „daselbst“ habe er „die Musiquen angehört, und sich mit dem alten Capellmeister Ziani bekannt gemacht“. In Venedig lernte Krieger auch Cavalli, den jungen Ziani (Marcantonio), Legrenzi und in Bologna „den berühmten Bononcini“ kennen; ferner berührte er auf seinen Studienreisen u. a. die Städte Padua, Ferrara und Florenz[9].

---

[1] SJMG III, S. 284.

[2] Die Partitur dieser Oper ist zur Publikation in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern bestimmt.

[3] Vgl. die Arien a. d. Kriegerschen Opern: Flora, Cecrops, Procris, Nürnberg 1690, u. a. d. Opern Phoebus, Eheliebe, Wunderbrunnen, Scipio, Nürnberg 1692.

[4] Kretzschmar, SJMG III, S. 276.

[5] Schneider, Das musik. Lied II, S. 179.

[6] Hugo Goldschmidt, Franc. Provenzale als Dramatiker. SJMG. VII, S. 610.

[7] Einige Opern P. A. Zianis behandelt Egon Wellesz in seiner wertvollen Studie „Die Opern und Oratorien in Wien von 1600—1708“. Stud. z. Musikw. Beih. d. D. T. Ö. VI.

[8] Florimo, La Scuola musicale di Napoli. Vo. IV.

[9] Mattheson, Criticae musicae II, S. 171.

Wir haben schon vorhin die auffallende Erscheinung vermerkt, daß der musikalische Teil der Geschichte der deutschen Oper vorwiegend als Geschichte der Hamburger Oper und ihrer Komponisten behandelt worden ist. Dies ist auch der Grund, daß man bislang zwei bedeutenden Repräsentanten der deutschen Opernmusik nicht die ihnen gebührende Beachtung hat zuteil werden lassen: Johann Sigismund Cousser und Georg Caspar Schürmann. Wie die Lücke zwischen den ersten deutschen Opernversuchen der Krieger, Theile, Franck, Strungk, Förtsch, Conradi und den Opern Keisers durch die Coussers ausgefüllt wird, so ist andererseits Schürmann in der Entwicklung der deutschen Oper ein wichtiges Bindeglied zwischen Keiser und Telemann. Stand Hamburg, seitdem man über die bloße Liedermusik hinaus kam und sich dem italienischen Stil zuwandte, ja es sogar im Jahre 1692 mit der Aufführung einer französischen Oper versuchte, schon unter dem faszinierenden Einfluß Wolfenbüttels, wo seit den achtziger Jahren die Opern der italienischen Meister Cavalli, Cesti, Gianettini, Boretti, Alveri, Fedrizzi und Monari neben den französischen Lullys Bürgerrecht erworben hatten, so wurde der Operngeist dieser freien Reichsstadt durch das Erscheinen des braunschweig-wolfenbüttelschen Kapellmeisters Joh. S. Cousser auf ein weit höheres Niveau gehoben: Cesti, Pallavicini, Gianettini, Steffani, Lully und Cousser gelangten jetzt zur Aufführung. Braunschweig wirkte also direkt richtunggebend auf den musikalischen Geschmack und die Entwicklung der Oper Hamburgs und die deutschen Singspiele Coussers nebst den übersetzten italienischen Bühnenwerken Steffanis wurden die treibenden Kräfte für die Entwicklung unserer ersten deutschen Oper, die in Keiser, Schürmann und Telemann ihre Hauptmeister finden sollte.

In der anonymen Berliner Jason-Partitur vermutete man bislang eine Oper Coussers und diese Meinung teilten merkwürdigerweise viele Gelehrte. Die Stil- und Formenunterschiede der Arien dieser Partitur und der noch erhaltenen Ariensammlungen aus Coussers Opern „Ariadne" v. J. 1692 und „Erindo" v. J. 1693 sind jedoch so gewaltig, daß man sich schlechthin wundern muß, wie es bei einer gewissenhaften Stilkritik möglich war, jene Jason-Partitur für ein Werk Coussers auszugeben, dessen gleichnamige, aber einen andern Stoff dieser Sage behandelnde Oper im gleichen Jahre wie Ariadne, also schon 1692, in Braunschweig zur Aufführung gekommen war[1]. Obwohl uns an musikalischem Material von Coussers dramatischen Werken, die für die Geschichte der deutschen Oper in Betracht kommen[2], leider nur jene Bruchstücke aus der „Ariadne" und dem „Erindo" erhalten sind, so genügen diese doch immerhin, dem hervorragenden Suitenkomponisten auch einen Ehrenplatz in der Geschichte unseres nationalen Musikdramas zu sichern.

Soweit unsere Kenntnis über die Formenneuerungen in der deutschen Oper reicht, galt bisher Reinhard Keiser für den Meister, der den wesentlich liedartigen Gesang auf der Hamburger Bühne umgestaltet und an die Stelle der Liederchen die Arie gesetzt hat[3]. Die Coussersschen Arien zwingen uns zu einer gründlichen Revision dieses Urteils. Ohne die Verdienste Keisers schmälern zu können, müssen wir ihm

[1] Die Partitur wäre sogar bereits in den Denkmälern d. T. als Coussers Oper erschienen, wenn man nicht auf meine Veranlassung hin von der Drucklegung Abstand genommen hätte.

[2] Zu einer gründlichen Untersuchung der Coussersschen Opern ist es erst unlängst gekommen. Vgl. Hans Scholz, Joh. Sigismund Kusser. Leipzig 1911. (Münchener Dissertation.)

[3] Vgl. Lindner; Gesch. d. deutsch. Lieds i. 18. Jahrh. S. 1.

doch zugunsten Couffers einen wesentlichen Teil seines Ruhmes nehmen, was die Urheberschaft der Erweiterung der Arienformen anbelangt. Beide Meister gehen in ihrem dramatischen Schaffen vornehmlich auf dieselben Quellen zurück: die Opern Lullys und Steffanis. Ob ein unmittelbarer Einfluß Couffers auf Erlebach, der sich ebenfalls zu Paris gebildet haben soll[1], stattgefunden oder umgekehrt dieser auf jenen fördernd gewirkt hat, ist auf Grund des noch erhaltenen musikalischen Materials nicht zu ermitteln. Auch die Opern des Hamburger Komponisten Conradi zeigen ihrer textlichen Faktur nach die Bevorzugung größerer Formen als die seiner Vorläufer. Der Formenreichtum in den Arien des um ein Jahr später als die „Ariadne" aufgeführten „Erindo" weist mit Nachdruck auf den Einfluß Steffanis hin, dessen Werke Couffer in das Hamburger Opernrepertoire einführte. In der „Ariadne"-Partitur finden sich noch fünfzehn Strophenlieder, auch sonst sind hier mit wenigen Ausnahmen kleine Formen vorherrschend, kleine Da Capo-Arien, tanzartige Gebilde wie Sarabande, Bouree, Passepied und Chaconne, überhaupt pflegt der Komponist in dieser Oper mit Vorliebe die venetianischen Experimente des Basso ostinato; Cesti und seine Gefolgsmänner, sowie Lully sind für die „Ariadne"-Komposition die typischen Vorbilder. Im „Erindo" dagegen zeigt sich schon im allgemeinen ein größerer Formenreichtum, wie im besonderen das Aufgeben der Strophenlieder — hier nur noch fünf. Den direkten Einfluß Steffanis kennzeichnet u. a. die Faktur der Duette und die Verwendung obligater Instrumente in der Arie.

Das Verdienst, die Lieder Erlebachs, nachdem bereits Spitta auf diesen bedeutenden Musiker hingewiesen hatte[2], einer wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen zu haben, gebührt Max Friedlaender[3]. Erlebachs „Harmonische Freuden Musikal. Freunde ... 1. Theil", eine Sammlung von fünfzig Arien, darunter einstimmige Gesänge, Duette für zwei Soprane, für Sopran und Alt, Sopran und Tenor, Tenor und Baß, Terzette für Frauenstimmen mit Begleitung zweier Violinen und B. C., erschienen 1697 im Druck. Da sich leider die Entstehungszeit dieser Stücke nicht genau bestimmen läßt, so wird uns damit auch, wie schon betont, die Möglichkeit genommen, gerade den Einfluß Erlebachs auf Couffer nachzuweisen. Volkstümliche Stücke Couffers, wie z. B. die Arie aus der „Ariadne": „Ist es möglich, schönste Augen" haben entschieden Geistesverwandtschaft mit Erlebachs Musik: „Schönstes Band getreuer Sinnen" (Duett)[4]; auch die im Ausdruck tief empfundene Arie „Geht ihr Seufzer" aus „Ariadne" hat ihrem Charakter nach verwandtschaftliche Züge mit dieses Meisters herrlichem Lied: „Meine Seufzer, meine Klagen"[5]. Leider ist uns von Erlebachs Opernmusik — im Jahre 1693 kamen die „Plejades" von seiner Komposition und jedenfalls sogar unter Couffers Leitung in Braunschweig zur Aufführung — nichts erhalten, doch besteht zwischen den um das Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland herausgekommenen Liedern und Opernarien kein wesentlicher Unterschied. Was in diesen Jahren an deutschen Liedern erschien, war meistenteils entweder opernhaft oder geistlichen Kantaten entnommen[6]. Die Geschichte des deutschen

---

[1] Gerbert, Lexicon der Tonkünstler, 1814.
[2] Spitta, J. S. Bach I, S. 347.
[3] Friedlaender, a. a. O. I, 1, S. XXXIX.
[4] Friedlaender, a. a. O. I, 2, S. 4.
[5] Friedlaender, a. a. O. I, 2, S. 10.
[6] Friedlaender, a. a. O. I, 1, S. XXXII.

Liedes, das am Ausgang des 17. und im Anfang des 18. Jahrhunderts breitere Formen annahm, wie es sie in den Opern vorfand, muß in dieser sogenannten „liederarmen Zeit" zur Geschichte der Oper übergreifen. Es ist bekannt, wie einflußreich die reizvollen Melodien Reinhard Keisers auf seine Zeit gewirkt haben[1], so daß diesem Meister in der Geschichte der Oper und des Liedes schon lange die Palmen der Anerkennung seiner musikalischen Großtaten gestreut sind.

Weniger Notiz und Interesse hat man dagegen von und an dem Schaffen des Braunschweiger Kapellmeisters Georg Caspar Schürmann genommen, eines Schülers Couffers und Zeitgenossen Keisers, der als Opern- und Liederkomponist eine diesem kongeniale Natur und mindestens gleichwertige Persönlichkeit war[2]. Seine Melodien atmen dieselbe Frische und Volkstümlichkeit wie die Keiserschen, seine dramatische Ausdruckskraft steht ebenbürtig neben der seines berühmt gewordenen Zeitgenossen, an Tiefe seelischer Empfindung gibt er diesem nichts nach.

Daß Schürmann so ganz vergessen werden konnte, während der Glanz von Keisers Ruhm bis in die Neuzeit hineinstrahlte, daran mag zum Teil seine vom fürstlichen Hofe abhängige Stellung schuld sein, die es nicht zuließ, daß die herzogliche Oper der öffentlichen Diskussion ausgesetzt wurde, wie die Hamburger, wo ein Mattheson mit kritischer, wenn auch nach persönlicher Gewogenheit geführter Feder Lob und Tadel über die dortigen Musiker und Komponisten aufzeichnete und seine Kritiken in die weite Welt hinaussandte. Wenn uns berichtet wird, Keiser habe durch sein Genie von Hamburg aus fast bis zu seinem Tode (1739) den musikalischen Geschmack beherrscht, so veranlaßten das, wie Lindner[3] mit Recht bemerkt, nicht allein seine reizenden Melodien, „sondern dazu trug auch der Umstand nicht wenig bei, daß Johannes Mattheson gleichzeitig seine ersten einflußreichen musikalischen Schriften erscheinen ließ, deren Anschauungen im wesentlichen auf der musikalischen Praxis Keisers beruhten". Winterfeld fügte Matthesons lobhudelnden Worten, daß man damals nichts anderes hören wollte, als was dieser galante Komponist Keiser gemacht hatte, den treffenden Nachsatz hinzu „oder was dem Seinigen doch ähnlich gebildet war[4]".

Wir haben oben erwähnt, daß zwischen Keiser und Schürmann eine auffallend große musikalische Geistesverwandtschaft besteht. Dennoch aber ist Schürmann in seinen ersten Opern nur zum Teil von jenem, viel stärker dagegen von Agostino Steffani beeinflußt. Dieses Meisters unmittelbarer Einfluß, der sich wohl fast auf alle norddeutschen Opern- und Liederkomponisten um die Wende des 17. Jahrhunderts nachweisen läßt, dokumentiert sich bei Schürmann oft sogar in starker thematischer Abhängigkeit seiner Melodiebildungen.

III.

Beziehungen italienischer Opernmeister zu Deutschland

Als Schürmann im Jahre 1700 mit seinem ersten Bühnenwerk, der Favola per musica „Endimione" an die Öffentlichkeit trat, hatte sich unter dem vor-

[1] Friedlaender, a. a. O. I, 1, S. XXXI.

[2] Vgl. des Verfassers Dissertation, G. C. Schürmann, München 1913, und Habilitationsschrift, G. C. Schürmann und die frühdeutsche Oper (noch nicht im Druck erschienen).

[3] Lindner, a. a. O. S. 1. [4] v. Winterfeld, a. a. O. III, S. 48.

herrschenden Einfluß der italienischen Oper im deutschen Opernstil bereits die gleiche Wandlung vollzogen, die die Jahrhundertwende im italienischen Musikdrama so bedeutungsvoll charakterisiert.

Als Opernzentrale vermochte auch noch am Ausgange des 17. Jahrhunderts keine andere Stadt Italiens Venedig den Vorrang streitig zu machen[1], aber als Schule der Opernkomposition in ihrer stilbildenden Eigenart hatte die venetianische Oper der vergangenen Periode eines Cavalli, Monteverdi, Cesti, der beiden Ziani doch ihre bedeutungsvolle Stellung verloren. Wie Hugo Riemann treffend betont, hatte die Opernkomposition „eine allgemeine und überall so gleichmäßig verbreitete" Richtung genommen, „daß es kaum sonderlich von Belang war, ob ein neues Talent in Venedig, Rom, Florenz, Bologna, [Modena] oder Neapel seine Schulbildung erhielt"[2]. Die verschiedenartigsten ober-, mittel- und süditalienischen Einflüsse machten sich auch im venetianischen Opernstil geltend: die wichtigen Formenneuerungen in den Arienbildungen und mehrstimmigen Schlußsätzen des Alessandro Stradella als Vertreter Modenas; die Vorliebe der Bologneser Schule für den konzertierenden Stil, wie er sich z. B. in der Kirchenmusik in den Messen und Oratorien[3] entwickelt hatte — Arien mit obligaten Soloinstrumenten (Giov. Batt. Bononcini, ein Meister in der Kunst der instrumentalen Schreibart); — die Konzessionen der Komponisten an die Eitelkeit der Sänger, diesen Gelegenheit zu geben, im Bravourgesang zu glänzen. Das fortwährend wachsende Interesse, das die gebildete Welt an dem begleiteten Sologesang nahm, trug nicht wenig dazu bei, daß man sich im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr von den musikdramatischen Idealen der Florentiner Hellenisten entfernte und die italienische Oper nach Ausschaltung des Chores seit etwa 1650 den entwicklungsgeschichtlichen Verlauf zur Solooper nahm. Auch an den Gesangschulen, unter denen sich die zu Bologna besonders auszeichnete, bildete die Pflege des dramatischen Sologesanges die Hauptlehrtätigkeit. Mit der Vervollkommnung des dramatischen Gesangsstiles Hand in Hand ging auch die Entwicklung der Formbildung der geschlossenen Gesangsstücke. Diese nahmen immer größere Dimensionen an und führten schließlich zur vollständigen Scheidung zwischen Rezitativ und Arie, so daß die italienische Oper als Ganzes eine fortgesetzte Kette von Arien wurde, „zu deren Motivierung die zwischen dieselben eingeschalteten Rezitative, in denen sich die eigentliche Handlung vollzog, nur in bescheidenem Maße dienten"[4].

[1] Welch große Anziehungskraft die venetianischen Opern noch um diese Zeit ausübten und wie sehr sie den andern einheimischen Opernunternehmungen Italiens Abbruch taten, bezeugt uns u. a. ein römischer Zeitungsbericht aus dem Berliner „Sonntagischen Mercurius": „Aus Rom, vom 9. Februarii [1686]. Daß die Opern in des Contestabele Colonna Hause ihren Anfang genommen, ist bereits gemeldet. So werden auch noch von andern unterschiedene Theatra auffgerichtet, und allerhand Zubereitungen zu den instehenden Carneval gemacht; dessen aber allen ungeachtet, weil viel von dem Ruff der Venetianischen Operen eingenommen, verlassen sie diese Stadt und eilen dahin, solche Lust mit zu genießen! Und weiß sich niemand dergleichen Mißvergnügens zu erinnern".

[2] Riemann, Handb. d. Musikgesch. II, 2, S. 486.

[3] So wird z. B. in Dom. Gabrielis Oratorium „S. Sigismondo" v. J. 1687 von konzertierenden Instrumenten so häufig Gebrauch gemacht, daß, wie Schering (Gesch. d. Oratoriums, Kl. Handb. d. Musikgesch. Bd. III, Leipzig 1911, S. 118) kennzeichnend hervorhebt, „kaum zwei Arien zu nennen wären, in denen sie nicht dominierend hervorträten".

[4] Vgl. Riemann, Denkm. d. Tonk. i. Bayern XII, 2, S. VIII.

Kann man die musikdramatischen Grundsätze der spätvenetianischen Opernkomponisten auch nicht gut heißen, so darf man ihnen das Erlahmen der dramatischen Gestaltung doch nicht direkt zum Vorwurf machen. Um „die geschlossene musikalische Formgebung für die dramatischen Gesänge" brauchbar zu machen, wie es die von wahrhaft dramatischem Geist erfüllten Meister Monteverdi und Cavalli verstanden haben, galt es bei der rapiden Entwicklung, die die Arienkomposition gerade in ihrer formellen Gestaltung nach dem Ableben dieser beiden großen Musikdramatiker nahm, zunächst einmal das musikalische Formgerüst für einen dramatischen Opernstil fertig zu stellen, ehe man zu einem wirklichen Musikdrama gelangen konnte. Gleichwie von allem Anfang an „die ästhetischen Forderungen der Schwärmer für ein zu schaffendes musikalisches Drama in schwerem Konflikt mit den immanenten Bildungsgesetzen der Musik"[1] lagen, so zeigte sich umgekehrt in dem Prototyp der „Arienoper" das Vorwalten des rein musikalischen Elementes über den dramatischen Geist der Operndichtung und -komposition. Eine recht bedenkliche Wendung dagegen nahm die dramatische Komposition der italienischen Arienoper in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, als sie der Da Capo-Arie eine dominierende Stellung unter den geschlossenen Gesangsstücken einräumte und damit eine Erstarrung der Formen des Sologesangs herbeiführte. Die Bevorzugung der Da Capo-Arie in den Opern Alessandro Scarlattis und seiner Schule ist bekannt. Aber bereits in der letzten Periode der venetianischen Oper, noch ehe diese die Führerschaft als stilbestimmende Opernschule Italiens an die Neapolitaner abgab, findet sich die Da Capo-Form in der Gattung der „Arienoper" bereits ziemlich radikal durchgeführt. Auf eines der frühesten Beispiele dieser Art hat Hugo Riemann hingewiesen, auf Legrenzis Oper „Eteocle e Polinice" (Venedig 1675), in welcher unter den Sologesangstücken siebenundvierzig das da capo haben[2]. Auch Carlo Pallavicino, einer der Hauptmeister unter den Komponisten der spätvenetianischen Schule, bevorzugt in seinen letzten Opern die Da Capo-Arie vor allen andern Gesängen, während seine älteren Werke noch einen größeren Reichtum an Formen aufweisen. Mit Nachdruck macht Abert auf Pallavicinos Entwicklung als Opernkomponisten aufmerksam, „die zugleich auf den Gang der Dinge im allgemeinen ein bezeichnendes Licht wirft. Sie führte, was die formale Gestaltung anbelangt, von der Freiheit zur Beschränkung, von der Mannigfaltigkeit zur Verarmung und Erstarrung"[3].

Zu den berühmtesten und meistaufgeführten Komponisten des letzten Abschnittes der venetianischen Oper, der nach Kretzschmar[4] um 1680 beginnt und in welchem sich der Übergang zur neapolitanischen Oper vollzieht, gehören außer den bereits erwähnten Meistern Legrenzi (1664—84)[5] und Pallavicino (1666—1688) u. a.:

M. Antonio Ziani (1674—1700), Antonio Gianettini, seit 1686 Kapellmeister am herzoglichen Hofe zu Modena (1675—1705), Domenico Freschi, Kapellmeister an der Kathe-

[1] Riemann, Handb. d. Musikgesch. II, 2, S. 411.
[2] Handb. d. Musikgesch. II, 2, S. 410.
[3] Denkm. d. Tonk. I. Folge, Bd. 55, Einleitung S. V.
[4] Kretzschmar, Die venet. Oper usw. V. f. M. 1892, S. 32.
[5] Die in Klammern beigefügten Jahreszahlen bezeichnen den Zeitraum, in welchem die Opern des betreffenden Komponisten an den verschiedenen Theatern Venedigs zur Aufführung gelangt sind. (Vgl. Wiel, a. a. O. u. L. Nic. Galvani, I Teatri musicali di Venezia nel sec. XVII°. Milano 1878.)

drale zu Vicenza (1677—1687), die Bologneser Francesco Antonio Pistocchi (1679—82), Giacomo Perti (1683—1695) und Giuseppe Felice Tosi (1684—1691), ferner der aus Brescia gebürtige fruchtbare Opernkomponist Carlo Francesco Pollarolo (1686—1722), Antonio Caldara (1689—1703), Giuseppe Boniventi, Kapellmeister des Herzogs zu Mantua und Fürsten von Baaden (1690—1727), Antonio Lotti (1693—1717), Tommaso Albinoni (1694—1730), Michel' Angelo Gasparini aus Lucca (1695—1724), Attilio Ariosti aus Bologna (1696), Giov. Maria Ruggieri (1696—1712), M'. Antonio Bononcini aus Bologna (seit 1698), Antonio Pollarolo (1700—1729) und Francesco Gasparini (1701—1723).

Obwohl Opern von Provenzale, dem Begründer der neapolitanischen Opernschule, überhaupt nicht in Venedig zu Gehör kamen und der berühmte Alessandro Scarlatti nur mit zwei Opern im Jahre 1707 vertreten war[1], so könnte man doch fast bei allen auf den venetianischen Bühnen um die Wende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts aufgeführten Opernkomponisten neapolitanische Einflüsse u. a. in der Melodik — Scarlatti wird von Kretzschmar als der „Vater eines leidenschaftlichen Stiles"[2] bezeichnet —, Harmonik, Rhythmik (Siziliano) und Formbildung (das Da Capo)[3] nachweisen. Erst in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts erobern sich die Neapolitaner die Bühnen Venedigs: Leonardo Leo mit „Timocrate" (1723), Leonardo Vinci mit „La Rosmira fedele" (1725), Nicolo Porpora mit „Maride e Selinunte" (1726), Galuppi und G. B. Pescetti mit „Gli Odi delusi dal sangue" (1727).

Unter den oben verzeichneten oberitalienischen Komponisten, die in den Jahren 1680—1700 die Bühnen Venedigs mit Opern versorgten, haben Pallavicino, Ant. Gianettini und C. F. Pollarolo auch für die Entwicklung der deutschen Oper im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts eine besonders einflußreiche Bedeutung gehabt.

Carlo Pallavicino hatte sich bereits 1667 durch seine Vizekapellmeistertätigkeit am sächsischen Hofe einen Namen gemacht, als man ihn 1686 von Venedig nach Dresden zurückberief und zum Kapellmeister der wiedereröffneten „Italienischen" Hofoper ernannte. Seine im Jahre 1687 sowohl hier wie in Venedig unter großem Beifall gegebene „Gerusalemme liberata" gehört zu den wenigen Opern jener Zeit, die auch nach dem Tode ihres Schöpfers noch ihre Lebenskraft bewahrten. Im Jahre 1693 gelangte dieses erfolgreiche Werk Pallavicinos unter Coussers Direktion am Hamburger Opernhaus wieder zu Ehren und vermittelte den Hamburgern die erste originelle Bekanntschaft mit der weltberühmten italienischen Oper. Der frühere Erfolg blieb auch hier der Oper treu. Noch zwei Jahre später wiederholte man sie in der deutschen Übersetzung des Braunschweiger Hofdichters Gottlieb Fiedler unter dem veränderten Titel „Armida". Leider war es Pallavicino nicht mehr beschieden, auch die Aufführung seiner zweiten für den Dresdner Hof in Arbeit genommenen Oper „Antiope" zu erleben. Am 29. Januar 1688 wurde der berühmte italienische Opernmeister vom Tode überrascht und hinterließ sein unvollendetes Opus seinem Kollegen

[1] „Il trionfo della liberta" und „Il Mitridate Eupatore".

[2] Kretzschmar, Gesch. d. Oper, S. 167.

[3] Das Da Capo bedeutet für die neapol. Oper. wie d'Arienzo sagt, „eine der Säulen des musikalischen Gebäudes".

und Nachfolger im Kapellmeisteramte, dem bekannten Geiger und deutschen Opern- und Kantatenkomponisten N. A. Strungk, der die „Antiope" mit bewundernswertem Geschick im Sinne und Stile Pallavicinos vollendete und im Jahre 1689 in Dresden zur Aufführung brachte[1].

Auch Antonio Gianettini, seit 1686 als Kapellmeister im Dienste des Herzogs Francesco II. von Modena, soll sich nach Fétis' (allerdings wenig glaubwürdigen) Angaben[2] gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland aufgehalten und den Hamburger Aufführungen seiner Opern „La Schiava fortunata" (1693), „Die glücklich wiedererlangte Hermione" (1695) und „Medea" (1695) — die beiden letzten in der deutschen Übersetzung von Postel — gleich der Pallavicinoschen „Gerusalemme" unter Coussers Direktion beigewohnt haben. Alle drei Opern hatten ihre Erstaufführung auf deutschem Boden am braunschweig-wolfenbüttelschen Hofe erlebt: „Ermione raquistata", Februar 1685[3], „Medea in Atene", 1686[4] und „La Schiava fortunata", August 1691[5]. Couffer lernte diese Gianettinischen Opern während seiner Kapellmeistertätigkeit am braunschweig-wolfenbüttelschen Hofe kennen und schätzen und räumte den ersten beiden stets eine bevorzugte Stellung in seinem Opernrepertoir ein, sowohl in Hamburg und Stuttgart[6], wie auf seinen Gastspielreisen durch Süddeutschland[7].

Carlo Francesco Pollarolo, geboren 1653 zu Brescia, gestorben 1722 in Venedig als zweiter Kapellmeister von S. Marco, war einer der fruchtbarsten und berühmtesten Opernkomponisten seiner Zeit und gehört zu den Hauptrepräsentanten der Übergangsepoche von der venetianischen zur neapolitanischen Opernschule. Er schrieb allein für Venedig nicht weniger als 71 Opern[8] und trat, wie Kretzschmar meint, „nicht gerade als bedeutender Geist" wohl aber, die Errungenschaften und Neuerungen seines berühmten Lehrers Legrenzi fortsetzend, „als Förderer der Form" hervor[9]. Wie aus der Art der häufigen Widmungen[10] verschiedener venetianischer Opern Pollarolos an Kaiser Leopold, an die Herzöge Ernst August von Braunschweig-Lüneburg und Friedrich von Schleswig-Holstein und an die Markgrafen Carl Philip und Georg Friedrich von Brandenburg zu schließen ist, hat sich dieser Meister stets einer besonderen Wertschätzung deutscher Fürsten zu erfreuen gehabt. Auch mit dem braunschweig-wolfenbüttelschen Hofe und seinem musikalischen Protektor, Herzog Anton Ulrich, scheint Pollarolo in persönlichen Beziehungen gestanden zu haben, da in Braunschweig und

[1] Vgl. Berend, a. a. O., S. 78, Fürstenau, a. a. O. I, S. 303 u. M. f. M. 1881, S. 1ff., ferner Abert, D. d. T., 1. Folge, Bd. 55, Einltg. S. V, Anm. 3 u. S. XXXIX.

[2] Fétis, Biographie universelle des musiciens etc.

[3] Vermutlich auch Uraufführung; wurde in Wolfenbüttel 1689 und zu Braunschweig im August 1690 wiederholt.

[4] Uraufführung 1675 am Teatro S. Moisè zu Venedig (Wiel), wiederholt im Februar 1688 und 1692.

[5] Vermutlich auch Uraufführung, wiederholt im September 1692.

[6] „Die glücklich wiedererlangte Hermione", 7. Nov. 1699 und „Medea", 3. Okt. 1700. Vgl. Hans Scholz, Joh. Sig. Causser, S. 38.

[7] „Die glücklich wiedererlangte Hermione", Nürnberg 1698 u. „Medea. In einem Hoch-Teutschen Singe-Spiel". Vgl. Scholz, a. a. O., S. 33 u. 34 und Ad. Sandberger, a. a. O., AfM I, S. 92.

[8] Riemann, a. a. O. II, 2, S. 499.

[9] Kretzschmar, Gesch. d. Oper, S. 107.

[10] Vgl. Wiel, a. a. O.

in Wolfenbüttel gerade die besten Werke Pollarolos wiederholt zur Aufführung — einige wahrscheinlich zur Uraufführung — gelangt sind und auch auf den jungen Schürmann einen großen Einfluß ausgeübt haben, wie:

„Il Pastore d'Anfriso", Text von Girolamo Frigimelica Roberti, Braunschweig 1694, Februar 1697, 1699 und Wolfenbüttel 1702[1]; „Ottone", Text von Roberti, Braunschweig, August 1697[2]; „Pharamond", Text von Apostolo Zeno, deutsche Übersetzung von Gottlieb Fiedler, Braunschweig 1699 und Februar 1701[3]; „Lucius Verus", Text von Zeno, deutsche Übersetzung von Fiedler, Braunschweig 1699 und Februar 1701[4]; „Catone Uticense", Text von Matteo Noris, Braunschweig 1703—1706[5]; „Antonino e Pompejano", Text von Giacomo Franc. Bassani, Braunschweig 1709[6].

Gleichzeitig mit den spätvenetianischen Meistern Pallavicino, Gianettini und Pollarolo begann auch Agostino Steffani, der im Jahre 1688 von München aus dem Rufe als Kapellmeister an den Hof zu Hannover gefolgt war, als „einer der ersten vollgiltigen Repräsentanten der ausgesprochenen Arien-Oper"[7] mit seinen besonders stark unter französischen (Lullyschen) Einflüssen stehenden „hannoverschen" Musikdramen die Bühnen Hamburgs und Braunschweigs, die beiden Hauptpflegestätten der deutschen Oper, zu erobern und, wie bereits erwähnt, den nachhaltigsten Einfluß auf die gesamte deutsche Opernproduktion auszuüben. In Hamburg fand die Erstaufführung einer Steffanischen Oper im Jahre 1695 statt. Es war dies das von Gottlieb Fiedler ins Deutsche übersetzte „Singende Schauspiel": „Der hochmüthige Alexander"[8]. In den nächsten vier Jahren folgten dann:

„Der großmüthige Roland" (1696)[9], „Hertzog Heinrich der Löwe" (1696)[10], „Der siegende Alcides" (?) (1696)[11], „Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades" (1697)[12], „Die vereinigten Mit-Buhler, oder Die siegende Atalanta" (1698)[13] und „Il Triumfo del Fato, oder Das mächtige Geschick bei Lavinia und Dido" (1699)[14]; alle Mauroschen Texte in der Fiedlerschen Übersetzung.

---

[1] Die Uraufführung fand wahrscheinlich in Braunschweig statt; erste ital. Aufführung zu Venedig am Theatro S. Giovanni Grisostomo 1695 (Galvani, I Teatri musicali di Venezia nel secolo XVII).

[2] Uraufführung zu Venedig am T. S. Giov. Gris. 1694 (Galvani).

[3] Uraufführung zu Venedig am T. S. Giov. Gris. 1699 (Galvani).

[4] Uraufführung wahrscheinlich in Braunschweig, erste italien. Aufführung zu Venedig am T. S. Giov. Gris. 1700 (Wiel).

[5] Uraufführung zu Venedig am T. S. Giov. Gris. 1701 (Wiel).

[6] Uraufführung nach Gerber (Lexikon) zu Venedig 1689.

[7] Riemann, D. d. T. i. B., XII, 2, S. IX.

[8] Uraufführung unter dem Titel „La Superbia d'Alessandro", Hannover 1690 (Riemann, D. d. T. i. B. XI, 2, S. IX).

[9] Uraufführung unter dem Titel „Orlando generoso", Hannover, Dez. 1691 (Riemann, a. a. O., S. X).

[10] Uraufführung unter dem Titel „Henrico Leone", Hannover, Jan. 1689 (Riemann, a. a. O., S. VIII).

[11] Fraglich, ob von Steffani komponiert. (Vgl. Riemann, a. a. O., S. IX.)

[12] Uraufführung unter dem Titel „La Libertà contenta (Alcibiade)", Hannover, 3. Febr. 1693, bzw. 6. Febr. (Riemann, a. a. O., S. XII.)

[13] Uraufführung unter dem Titel „Le Rivali concordi (Atalanta)", Hannover, 10., bzw. 21. Febr. 1693 (Riemann, a. a. O., S. XI).

[14] Uraufführung unter dem Titel „I Trionfi del fato", Hannover 1695 (Riemann, a. a. O., S. XIII).

Ob Reinhard Keisers Eifersucht der treibende Faktor gewesen ist, daß Steffanis Opern so schnell vom Hamburger Repertoir verschwanden, wie Hugo Riemann „zweifellos" annimmt[1], möge dahingestellt bleiben. Daß Keiser Steffani hoch geschätzt und ihm viele künstlerische Anregungen zu verdanken gehabt hat, beweisen seine Opernpartituren zur Genüge. Viel mehr als eine Entlehnung im landläufigen Sinne des Wortes bedeutete für Keiser die Verwendung Steffanischer Musik in seinen Opern, wie z. B. im „Orpheus" vom Jahre 1702 das „Duetto" zwischen Orpheus und Euridice, mit Basso continuo-Begleitung, „Vergnügen und Wonne bestralen dies Hertz"[2], entlehnt aus der 10. Szene der Steffanischen Oper „La Lotta d'Alcide con Achelao" (Hannover 1689), hier als Zwiegesang für Sopran (Dejan.) und Alt (Achelao), mit Begleitung von zwei Flöten und Basso continuo. Hiermit machte der beliebte und berühmte deutsche Opernkomponist seine Verbeugung vor dem großen Genie des Italieners, dessen Werke er stets in hohen Ehren hielt und denen er oftmals ein Gastrecht in seinen eigenen gewährte.

Länger und erfolgreicher als in Hamburg behaupteten sich Steffanis Opern im Repertoir des Braunschweig-Wolfenbüttelschen Theaters, dank dem tatkräftigen Einsetzen seines langjährigen musikalischen Leiters, des Kapellmeisters Schürmann für Steffanische Kunst. Seitdem Schürmann im Sommer 1697, bald nach der Übersiedlung Keisers nach Hamburg sein Gastspiel in Braunschweig gegeben und Steffanis „Roland" und „Hertzog Heinrich der Löwe" zur Aufführung gebracht hatte, räumte er kraft seiner Eigenschaft als Opernleiter den Werken seines hochverehrten Meisters stets eine bevorzugte Stellung im Repertoir seines Kunstinstituts ein.

„L'Orlando generoso" wurde in der Wintermesse 1698 italienisch zur Aufführung gebracht, in den nächsten beiden Jahren folgten „Der hochmüthige Alexander" (Sommermesse 1699), „Hertzog Heinrich der Löwe" (1699) und „Der in seiner Freyheit vergnügte Alcibiades" (Wintermesse 1700). In der Wintermesse 1716 fand eine abermalige Wiederholung der vorletzten Oper statt und in der Sommermesse dieses Jahres die italienische Aufführung des „Enea in Italia"[3]. Die letzten Aufführungen Steffanischer Opern am braunschweig-wolfenbüttelschen Hofe erfolgten in den Jahren 1717 mit „Orlando"; 1718, zu Salzthal am 13. September, und 1719, zu Wolfenbüttel am 15. Mai mit „Doppia Festa d'Himeneo" und „La Festa di Minerva"[4] und in der Sommermesse 1729 zu Braunschweig mit „Heinrich dem Löwen".

In Süddeutschland war es Schürmanns Lehrer Cousser, der für die Verbreitung Steffanischer Opern die Lanze brach. So gelangten unter seiner Direktion im Jahre 1698 „Hertzog Heinrich der Löwe" in Augsburg, und in Stuttgart folgende Opern zur Aufführung[5]:

„Der in seiner Freyheit vergnügte Alcibiades" (28. April 1699, Wiederholung am 28. April 1701), „Le Rivali concordi oder Die versöhnten Nebenbuhler" (18. Sept. 1699, Wiederholung im Jahre 1701), „Der hochmüthige Alexander" (18. Sept. 1700) und „Hertzog Heinrich der Löwe" unter dem veränderten Titel „Mechthilde" (11. Okt. 1701).

Merkwürdigerweise haben die letzten, im Auftrag des Kurfürsten Johann Wil-

[1] Handb. d. Musikgesch. II, 2, S. 473.

[2] Bruchstücke der handschriftl. Partitur auf der Regierungsbibliothek Schwerin.

[3] Uraufführung unter dem Titel „I Trionfi del Fato", Hannover, Dez. 1695 (Riemann a. a. O., S. XIII).

[4] Uraufführung unter dem Titel „Bacchanali", Hannover 1695 (Riemann a. a. O., S. XIII).

[5] Vgl. Scholz, a. a. O. Riemann, a. a. O. und Sittard, a. a. O.

helm von der Pfalz komponierten Opern Steffanis, als dieser bereits vom Papst zum Bischof von Spiga ernannt worden war (1706), „Arminio", „Tassilone" und „Amor vien del destino (Il Turno)", die am Düsseldorfer Hofe unter dem dortigen Kapellmeister Hugo Wilderer, einem, wie Einstein[1] mit Recht vermutet, auch von Steffani hochgeschätzten Opernkomponisten[2], in den Jahren 1707 und 1709 gegeben wurden, keine so allgemeine Verbreitung und Wertschätzung seitens der Zeitgenossen gefunden, wie die hannoverschen.

Wenn man die deutsche Opernstatistik nach Angaben über Aufführungen Scarlattischer Musikdramen befragt, so fällt das Ergebnis im Hinblick auf den außerordentlichen Ruhm, dessen sich der große Neapolitaner Opern-, Kantaten- und Kirchenkomponist bereits um die Jahrhundertwende zu erfreuen hatte, ziemlich kläglich aus. Dies nimmt uns umsomehr Wunder, als Alessandro Scarlatti doch durch seine handschriftlich verbreiteten Werke, insbesondere durch seine Arien und Kammerkantaten auf fast alle zeitgenössischen Komponisten den größten Einfluß ausübte. Rühmte man ihm doch schon 1680 in scherzhafter Weise nach, er habe „einen Sack voll Arien bis an das Ende der Christenheit getragen"[3]. Selbst in der Kaiserstadt an der Donau kam er nach den Angaben der Statistik nur mit drei Werken und zwar in den Jahren 1681, 1693 und 1695 zu Gehör[4] und in Hamburg, Leipzig und Dresden, wo ein Mattheson[5] und Heinichen[6] sonst viel Rühmens von ihm machten, ist uns nicht eine Aufführung Scarlattischer Opernmusik statistisch verbürgt. Ob der berühmte italienische Sänger Nicola Paris, den der Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach in Bologna kennen lernte, an seinen Hof zog und zum Berater und Agenten für alle musikalischen Angelegenheiten machte, durch seine Aufträge von Kopien-Anfertigungen ganzer Scarlattischer Bühnenwerke die Scarlattische Oper auch wirklich „nach Ansbach verpflanzte" (1696/97), wie Mersmann berichtet[7], oder ob es sich hier auch nur um Kompositionen für den privaten Gebrauch des Fürsten und seiner Familie gehandelt hat, wissen wir nicht. Jedenfalls lassen sich Aufführungen Scarlattischer Opern in Ansbach ebensowenig einwandfrei nachweisen wie Lullysche.

Als feststehende Tatsache sind uns dagegen eine italienische und eine deutsche Aufführung einer Scarlattischen Oper, des „Pirro et Demetrio" (Pyrrhus und Demetrius), am Braunschweiger Opernhaus im Jahre 1696 und in der Wintermesse 1700 bekannt. Diese Oper, die im Februar 1694 am Teatro S. Bartolomeo zu Neapel ihre Uraufführung erlebte und im gleichen Jahre wie in Braunschweig auch in Rom (Capranica) gegeben wurde[8], scheint Scarlattis Ruhm als Musikdramatiker besonders stark bekräftigt und weithin verbreitet zu haben. In London wurde „Pirro e Demetrio" von Swiny und Haym ins Englische übersetzt und im Jahre 1708

[1] SIMG IX, S. 404.

[2] Auch in Braunschweig sind zwei Opern Wilderers zur Aufführung gekommen, der „Nino" (1709) und dei „Faustolo" (1710?).

[3] Hans Volkmann, Em. d'Astorga, Leipzig 1911, I. Bd., S. 49 und Edw. J. Dent, Alessandro Scarlatti, his life and his works, London 1905, S. 26.

[4] Vgl. Egon Wellesz, Die Opern und Oratorien in Wien v. 1660—1708, Studien z. Musikw. Beih. d. Denkm. d. Tonk. i. Österreich VI, S. 15 u. 17.

[5] Mattheson, „Das forschende Orchestre", Hamburg 1721, S. 275.

[6] Heinichen, Der General-Baß in der Composition, Dresden 1728, S. 797.

[7] Mersmann, a. a. O. S. 29, 31 u. 32.

[8] Vgl. Dent, SIMG IV, S. 151.

aufgeführt und gleich darauf gedruckt[1]. Auch in dem Leipziger Theater spielte man während der Michaelismesse 1696 eine deutsche Oper „Pyrrhus und Demetrius", deren Komponist leider nicht namhaft gemacht werden kann[2].

Höchstwahrscheinlich war das „Drama per Musica: Il Figlio delle Selve", das Schürmann am 4. Oktober 1700 in Wolfenbüttel zur Aufführung brachte, die Scarlattische gleichnamige Oper, die im Jahre 1687 in Rom[3] ihre Feuertaufe erhalten hatte und ein Jahr später auch in Florenz[4] und 1699 zu Turin gegeben wurde[5].

IV.

Bedingtheiten der frühdeutschen Oper.

Man ist seit dem Erscheinen von Hermann Kretzschmars wertvollem Beitrag zur Geschichte der frühdeutschen Oper gewohnt, diese im großen Ganzen als „einen Anhang zur Geschichte der italienischen Oper"[6] zu bezeichnen und zu behandeln, obwohl gerade das ständige Schwanken zwischen italienischem und französischem Stil für die Entwicklung des jungen deutschen Musikdramas charakteristisch ist. Aber das Endresultat dieser kultur- und musikgeschichtlich interessanten Periode von Heinrich Schützens „Daphne" (1627) an bis zu dem letzten deutschen Opern Georg Gebels[7] und Christian Gotthelf Scheinpflugs[8] in Rudolstadt in den Jahren 1751—54 war eben doch die Alleinherrschaft der italienischen Opera seria und buffa. Die durchkomponierte nationale Oper wurde abgelöst von dem liederfrohen und mit gesprochenem Dialog versehenen deutschen Singspiel eines Sebastian Seiler (Schussenried in Oberschwaben 1743)[9], Standfuß (Leipzig 1752)[10] und Joh. Ad. Hiller (Leipzig 1766)[11].

Während fast alle um 1700 an den Sitzen der deutschen Oper aufgeführten Bühnenstücke italienischer Komponisten den Typus der sogenannten „Arien-Oper"

---

[1] Chrysander, Jahrb. f. musik. Wissensch. I, S. 243.

[2] Vgl. meinen Beitrag zur Leipziger Oper in der Sandberger-Festschrift, München 1918, S. 219.

[3] Dent a. a. O., S. 148.

[4] Ebenda.

[5] Auch Gaetano Boni komponierte einen „Figlio delle Selve", der im Jahre 1700 in Modena zur Aufführung gelangte. (Carlo Dassori, Opere e Operisti. Dizionario Lirico 1541—1905, Genova 1906, S. 647.

[6] SIMG III, S. 271.

[7] „Ödipus" (1751), „Medea" und „Tarquinius Superbus" (1752), „Marcus Antonius" und „Sophonisba" (1753).

[8] „Mithridates", zum Geburtstag der Fürstin Bernhardine Christiane Sophie von Schwarzburg-Rudolstadt, am 5. Mai 1754. Die Texte zu dieser, wie den Gebelschen Opern lieferte der Rudolstädter Justizrat Klest.

[9] Vgl. Robert Lach: Seb. Seilers „Schöpfung" in der Musik. Akad. d. Wissensch. z. Wien, philos.-histor. Klasse, Denkschr., 60. Bd., 1. Abhdlg., Wien 1917, und Aberts Ref. i. d. ZfM I S. 540.

[10] „Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber", Text von Weiße, Leipzig 1752. Im Jahre 1743 führte die Schönemannsche Truppe eine deutsche Bearbeitung von Bork der englischen Beggars Opera „Devil to pay" (London 1728. Text von Coffey. Die Musik bestand teils aus englischen Volksliedern, teils war sie komponiert von einem gewissen Seedo) wahrscheinlich mit Beibehaltung der englischen Originalmelodien auf. Vgl. Georgy Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, Beih. IMG II, 6, S. 1 ff.

[11] „Die verwandelten Weiber", Text von Weiße, Leipzig, 28. Mai 1766.

zeigen, findet sich unter den deutschen Werken mit Ausnahme der in die Nationalsprache übersetzten italienischen Musikdramen auch eine beträchtliche Anzahl Opern, die einen größeren Formenreichtum aufweisen. Wie schon an anderer Stelle hervorgehoben wurde, erwarben sich um die Abwehr der Einbürgerung der schablonenmäßigen Gestaltung der italienischen Oper in der deutschen oft weniger die Musiker, als vielmehr die deutschen Dichter ein besonderes Verdienst, durch ihre Quellenbenutzung französischer Musikdramen. Aber im Gegensatz zur italienischen Oper, die trotz ihrer nicht selten auf französische Urtexte zurückgehenden dichterischen Grundlage doch noch bis zum Auftreten Frugonis, Coltellinis und Calzabigis Solooper blieb[1], repräsentiert sich die deutsche sehr oft als Formtypus von abwechslungsreicher Eigenart. Auch der neue dichterisch gehaltvolle und gestaltungskräftige Geist, der mit Apostolo Zenos „Reform" und Pietro Metastasios poesiereichen Dramen in die italienische Oper einzog, riß wohl die Operndichtung aus den Niederungen der geschmacklosen und verworrenen Librettistik eines Aureli und Minato empor, vermochte aber dem Formenschematismus der „Arien-Oper" ebensowenig Einhalt zu tun, wie ihre Handlung von dem Intrigenballast zu säubern und durch Vertiefung psychologischer und ethischer Probleme auf ein höheres dramatisches Niveau zu heben. Der fast vollständige Mangel an dramatischen Charakteren, ohne die es eben keine dramatische Handlung gibt, ist einer der wundesten Punkte in den Bühnenwerken dieser beiden Opernreformatoren. „Liebe im Kampf mit Tugend und Ehre" ist das ewig sich gleichbleibende Hauptthema in allen ihren Musikdramen, die wohl „im Gefühlsgehalt selbst den französischen überlegen sind", aber „den Anforderungen an ein gutes Drama"[2] so gut wie garnicht genügen. „Dem Inhalte nach bilden sie fast alle", wie Kretzschmar treffend bemerkt, „dasselbe Einerlei von Staatsaktion und Liebelei, die Form aber, in der sie ihre dürftigen Probleme entwickeln, ist unfrei und mechanisch, mehr Schablone als Form"[3]. Mit diesem Formenschematismus der alten Barockoper: dem ewigen Einerlei der Handlung, den bereits von der venetianischen Oper her bekannten stereotypen Liebes-, Rache-, Schlummer-, Beschwörungs- und Befreiungs-Szenen, den zarten Naturschwärmereien, den Szenen am Bach und Hain, den Verkleidungsmotiven, der sentenzen- und bilderreichen Sprache, der kantatenartigen Anlage des Ganzen in der Verteilung von Rezitativ und Arie auf die einzelnen Akte und Szenen, der strengen Scheidung von Rezitativ und Arie müssen wir uns abfinden, wenn wir die Leistungen der Komponisten jener Zeit würdigen wollen, den „stilistischen Rahmen" dieser Barockoper, wie Einstein mit Nachdruck und feinsinnig betont, „als gegeben hinnehmen", und „die Berechtigung der außerordentlichen Rolle zugestehen, die in einem so mannigfach bedingten Ganzen die Konvention gespielt hat"[4]. Gleichwie ein Lied nicht nur ein Lied, sondern durch den Text mit den geistigen Bestrebungen seiner Zeit verbunden ist[5], so ist auch die Oper als ein Kultur-

[1] Nur die italienische Oper am Wiener Hofe unterschied sich durch die obligate Verwendung des Chores von der demokratischen venetianischen Solooper. Vgl. Wellesz, Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708, St. z. Musikw., Beih. z. Denkm. d. Tonk. i. Österreich, VI. Heft, Wien-Leipzig 1919, S. 134.

[2] Kretzschmar, Geschichte der Oper, S. 161. [3] Ebenda.

[4] Alfred Einstein, Geschichte d. Musik. Aus Natur u. Geisteswelt, Bd. 438, S. 40.

[5] Johannes Wolf, Musikwissenschaft u. musikwissenschaftl. Unterricht. Kretzschmar-Festschrift 1918, S. 177.

faktor von hochgradiger Bedeutung der jeweiligen Mode unterworfen und ein Zeugnis des Zeitgeschmackes. Vertritt man den Standpunkt, „daß jeder Zeitabschnitt für den ihm eigenen künstlerischen Ausdruck auch jedesmal die richtigen Ausdrucksmittel findet“[1], dann hat man auch kein Recht, die Oper jener Tage einfach in Bausch und Bogen als ein „ästhetisches Monstrum“ abzulehnen. Es war die Zeit der Herrschaft des Neuen über das Alte, der Form über den Inhalt, der Musik über die Poesie[2]. Diese ist zur „reinen Formsache“ geworden und „aus ihr schöpft das Drama als solches die Normen für seinen Bau“[3]. Max Fehr hat bei seinen Studien über das italienische Melodrama des 17. Jahrhunderts in diesen Operntexten häufig Versstücke von so hoher Qualität gefunden, daß er sie, was die Reimkunst betrifft, den besten Leistungen Tassos und Guarinis gleichstellt[4].

Legen wir den gleichen kritischen Maßstab, wie bei den Italienern, auch an die Operntexte der deutschen Zeitgenossen an, so schneiden selbst die besten unter ihnen, wie Neumeister, Postel, Bressand, Feind und König in der allgemeinen poetischen Bewertung ihrer dichterischen Leistungen ziemlich dürftig ab. Deutschland war damals im Vergleich zu Italien und Frankreich so arm an wirklichen Dichtern und Dramatikern[5], daß es den Hauptbedarf seiner Opernlibretti aus dem Auslande decken mußte. Kein Wunder also, daß bei dem Tiefstand der nationalen Operndichtung so mancher bedeutende Meister deutscher Tonkunst wie Graun, Hasse, Hurlebusch, Naumann bis hinauf in die Zeit Glucks und Mozarts gleich zum italienischen Urtext griff.

Verhinderte nun einerseits die schlechte Beschaffenheit des Textes eine gedeihliche Entwicklung der deutschen Oper, so war wohl andererseits die geringe Aufmunterung, die die auf Protektion seitens des Hofes und der gebildeten Kreise angewiesenen wirklich begabten deutschen Dramatiker erfuhren[6], mit die Ursache, daß jenes Grundübel nicht behoben werden konnte. Erst durch Gottscheds literarisch-kritische Kämpfe für die Reinigung und Verbesserung der deutschen Sprache wurde dem nationalen Drama eines Lessing der Boden geebnet und das allgemeine Vorurteil gegen eine dramatische Kunst in unserer Muttersprache für immer beseitigt. Auch Friedrichs des Großen Vorliebe für die französische Literatur beruht nicht zum geringsten Teil auf der Erkenntnis von der ungebildeten rohen Heimatsprache.

„Ich bin überzeugt“, schreibt er in einem Brief an den Abt J. Fr. W. Jerusalem, den Begründer des braunschweigischen Carolinum, „daß kein Schriftsteller gut in einer Sprache schreiben könne, die noch nicht ausgebildet und verfeinert ist ... Und nun finde ich eine halbbarbarische Sprache, in so viele verschiedene Dialecte vertheilt, als Deutschland Provinzen hat. Jeder Kreis hält sich überzeugt, seine Sprache sey die wahre ächte und deutsche. Wir besitzen noch keine von der ganzen Nation gebilligte Sammlung, in der man alle Worte und Redensarten finde, nach denen man die Reinigkeit der Sprache sicher beurtheilen kann ... Es ist also

---

[1] Dommer-Schering, Hdbch. g. Mus.-Gesch. Leipzig 1914, S. 9.

[2] Max Fehr, Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Zürich 1912, S. 9.

[3] Ebenda, S. 11.

[4] Max Fehr, a. a. O. S. 9.

[5] Auch Uffenbach klagt in der Vorrede zu seiner „Ges. Neben-Arbeit“, daß sich Deutschland erfahrener Meister [in der Musik] „mehr, als tüchtiger Poeten zu rühmen“ habe.

[6] So klagt u. a. Barthold Feind, daß man „in Deutschland keine Akademien errichtet, woselbst die Leute zu Ausübung der poetischen Wissenschaft durch Ehre und Belohnung zugleich aufgemuntert werden, wie in dem politen Frankreich und Wälschland“. (Vorbericht zur Oper „Simson“, Hamburg 1709.)

physisch unmöglich, daß auch ein Schriftsteller von dem größten Geiste diese noch ungebildete Sprache vertreflich behandeln könne ..."[1]

Nicht mit Unrecht hat man dem gewaltigen Einfluß der französischen Literatur und Bildung im 17. Jahrhundert und im Zeitalter Friedrichs des Großen eine für die Entwicklung der deutschen Literatur ähnliche bedeutungsvolle Rolle zugewiesen, wie dem Einfluß der antiken Sprache und Bildung im 16. Jahrhundert. Im Kampfe gegen die fremdsprachlichen Elemente, die unsere deutsche Muttersprache verunzierten, haben sich außer den vaterländisch gesinnten Männern, wie Schottelius, Puffendorf, Leibniz, Thomasius, bekanntlich die deutschen Sprachgesellschaften, von denen allerdings manche oft nur auf die Anwendung äußerer Spielereien abzielten, seit der ältesten, italienischen Mustern nachgebildeten, „Fruchtbringenden Gesellschaft oder der Palmenorden" (gegründet zu Weimar 1617) bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein mit größeren oder weniger durchgreifenden Erfolgen hervorgetan[2]. Zu den Mitgliedern, resp. Begründern dieser Sprachgesellschaften zählten nicht selten auch Operntextdichter und Musiker von Namen, wie Martin Opitz, Siegmund von Bircken, von Negerlein, August Buchner, Heinrich Albert, Johann Ulrich von König, Johann Mattheson, Johann Friedrich von Uffenbach, Christian Ernst Simonetti, Johann Samuel Müller, Georg Philipp Telemann u. a.

Auch die zu Beginn des 18. Jahrhunderts von England ausgehende Aufklärungsbewegung, die in Deutschland in Thomasius und Wolf besonders hervorragende Vertreter fand, nahm mit ihren moralischen Wochenschriften den Kampf gegen die Sprachenmengung erfolgreich auf.

Die ersten englischen Wochenschriften „The Tatler" (1709—1711), Addisons „Spectator" (1711—1712) und „The Guardian" (1713) dienten zahlreichen deutschen Wochenschriften zum Vorbild, wie Mattheſons „Vernünftler" (Hamburg 1713—1714), „Die lustige Fama" (1728), „Der Hamburger Patriot" (1724—1726), Gottscheds „Vernünftige Tadlerinnen" (1725—1728) und „Biedermann" (1728), Scheibes „Critischer Musicus" (1738, 2. Aufl. 1745), Marpurgs „Critischer Musicus an der Spree" (1749—1750) u. a.[3]

Mit beschämenden Worten macht der nationalgesinnte Johann Mattheſon in seiner der „Patriotischen Gesellschaft in Hamburg" gewidmeten „Großen Generalbaßschule" (Hamburg 1731) seine Landsleute auf die Spötteleien des englischen „Spectator" über die deutsche Sprache aufmerksam und dringt auf möglichst schnelle Beseitigung dieses deutschen Sprachübels.

„Mich deucht", schreibt Mattheſon, „wir haben itzo mehr, als jemahls hohe Ursache, unsere Sprache zu reinigen und zu schleifen.... Es will doch fast ein jeder Ausländer am Teutschen zum Ritter werden, und der Welt weiß machen, wir schämten uns unsrer groben Mutter-Sprache, daher wir so viele gelinde französische, feine lateinische und geschmückte italiänische Worte hinein zu schalten gezwungen wären ..."[4]

---

[1] Jerusalem, Nachgelassene Schrifften, zweiter und letzter Theil, Braunschweig 1793, S. 263.

[2] Vgl. Wolfram Suchier, Die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft zu Göttingen von 1738 bis Anfang 1755, Ztschr. d. Hist. Ver. f. Niedersachsen, 81. Jahrg., 1916, S. 44.

[3] Vgl. Eugen Reichel, Gottsched, Berlin 1908, 1. Bd., S. 152; ferner Georgy Calmus, Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England. (London 1710), SIMG IX, S. 131.

[4] Mattheſon, Große Generalbaßschule, S. 50, Anm. b.

Und im Vorwort der Generalbaßschule gibt Mattheson seinen Bestrebungen um die Verbesserung der deutschen Sprache mit einem eigenen Zitat aus dem Hamburger Patrioten, 156. Stück, kräftigen Ausdruck:

„Ein Teutscher", lautet diese Stelle, „muß itzund Frantzösisch, Lateinisch und Italiänisch verstehen, um ein Buch in seiner Mutter-Sprache lesen zu können. Ich habe mich aber auf alle Weise bestrebt, durch eine sorgfältige Reinlichkeit, und edle, ungekünstelte Einförmlichkeit, diesen verwehrten Geschmack zu bessern, dem bisherigen gelehrten Mischmasche entgegen, der eine Pest unsrer Sprache ist, und durch viele bunte Flecken in unsern Büchern sich längst geäußert hat."

Gerade der von Mattheson zitierte „Hamburger Patriot" war nach Hettner „die verhältnismäßig geistvollste und entschieden wirksamste"[1] unter allen deutschen moralischen Wochenschriften und diente auch Gottsched zum Muster für seine „Tadlerinnen"[2]. Wie dort, so wird auch hier Klage geführt über die Entartung deutschen Wesens in der Sprache; diese sei nicht natürlich, oder rein, wie vor Zeiten, sondern entweder „voller gekünstelten und schwülstigen Redens-Arten, oder voller lateinischen, italienischen und frantzösischen vermeinten Zierlichkeit"[3].

Aber auch gegen das Sprachenunwesen an den deutschen Höfen, die sonst für den berufensten Hort der deutschen Kunst galten, zieht ein angeblicher „Teutschlieb aus Spreeburg" in Gottscheds „Tadlerinnen" im 21. Stück zu Felde:

„... Daß es von rechtswegen nirgends eine bessere Sprache geben solte, als bey Hofe, wo die allergeschicktesten und adligsten Leute im Ueberflusse gefunden werden: allein ihr wisset nicht weniger, wie schlecht dieses in der teutschen Sprache eintrifft. Die Höfe in Teutschland sind fast nicht teutsche Höfe. Wenn Fremdlinge dahin kommen: so ist es ein Glück, wenn sie einige Hofbediente antreffen, die ihnen teutsch zureden. An dem einen Hofe gilt das Spanische, an dem andern das Italiänische, am dritten das Französische, am vierten das Englische. Trifft man ja Leute an, die gegen einen, den einfältig ansehen, teutsch sprechen, so ist es nicht mehr teutsch, sondern eine seltsame Vermischung etlicher Sprachen."[4]

Mögen nun diese Gründe von der Unzulänglichkeit der deutschen Sprache bei der kritischen Beurteilung der frühdeutschen Operndichtung als mildernde Umstände für das völlige Versagen der deutschen Librettisten schwer ins Gewicht fallen und den Ruin der deutschen Oper mit herbeigeführt haben, so dürfen wir aber trotzdem nicht verkennen, daß sie nicht die einzigen waren, die der italienischen Invasion Vorschub geleistet haben. Auch nicht die unzureichenden musikalischen Fähigkeiten deutscher Opernkomponisten oder etwa das absolutistische Regiment der italienischen Sänger und Sängerinnen, namentlich das Kastratenwesen, und ihre bevorzugte Stellung an deutschen Fürstenhöfen und Theatern haben letzten Endes den Untergang der deutschen Oper herbeigeführt, sondern der Glaube der gebildeten musikalischen Welt und der Sänger, daß die deutsche Sprache mit ihrer Konsonantenhäufung und den vielen Zischlauten sich nicht recht für den Gesang eigne, brachte die ersten nationalen Versuche eines deutschen Musikdramas so schnell zu Fall.

Mit seinen Anschauungen von den großen Vorzügen der vokalreichen italienischen Sprache vor den andern europäischen stand der Frankfurter Gelehrte und Dichter

[1] Hermann Hettner, Literaturgeschichte d. 18. Jahrhdts. III, 2, S. 321.
[2] Reichel a. a. O., S. 154.
[3] Vgl. Gottscheds „Tadlerinnen", 2. Stück, und Reichel a. a. O., S. 216.
[4] „Tadlerinnen", 2. Stück, vgl. Reichel a. a. O., S. 217.

Joh. Friedr. v. Uffenbach nicht allein da[1]. Der vorhin erwähnte Abt Jerusalem vertritt so ziemlich den gleichen Standpunkt, wenn er schreibt:

„Von der musikalischen Harmonie, der einen Sprache vor der andern, kann ich nicht urtheilen. Da ich die Musik eigentlich nicht höre, sondern nur empfinde, so habe ich meine Empfindung auch immer, nicht sowohl dem Ton der Sprache, als dem gefühlvollen Ausdrucke des Dichters und des Componisten zugeschrieben. Der Sänger wird zwar immer diejenige Sprache vorziehen, die die meisten Vokale hat, weil er darin die zarte Biegsamkeit der Kehle, und die Stärke seiner Brust am meisten zeigen kann." Aber Jerusalem zieht auch gleichzeitig für die Verteidigung der deutschen Sprache das Schwert, um seinen nur für italienische, gegebenenfalls noch für französische Gesangstexte begeisterten Adressaten, der kein geringerer als Friedrich der Große ist, auch von der guten Verwendbarkeit und Wirkung deutscher Gesangsmusik zu überzeugen, indem er in seinem Briefe fortfährt, daß Musik als Natursprache genommen, in einer zu weichen Sprache auch verlieren müsse, und eine Menge zarter sowohl als starker Empfindungen nicht genug ausdrücken könne, „die sich in der deutschen Sprache aufs glücklichste ausdrücken lassen müssen, wann anders der Dichter sie genug besitzt, dabei musikalisches Gefühl genug hat und der Componist den Ausdruck des Dichters genug versteht. Ich zweifle", schließt Jerusalem seine gedankenreichen Betrachtungen über die Musikalität der deutschen Sprache, „ob Graun in seiner Composition über den Tod Jesu, nach einem Text in irgend einer andern Sprache, den unaussprechlich sanften, rührenden, starken, herzerhebenden Ausdruck gefunden haben würde, wozu ihm Ramlers Text die Veranlassung gab, und in dem Lobgesange von Hassens Pilgrimen hat in dem untergelegten deutschen Text die Musik alle die herrliche Harmonie, als wenn Hasse nach diesem Text componieret hätte."[2]

Die Frage nach der Eignung der deutschen Sprache zum Singen beschäftigte die Ästhetiker, Musikkritiker und Operndichter von Beginn des 18. Jahrhunderts an bis zur Zeit Carl Maria von Webers. Schon der satirenliebende bekannte Hamburger Operndichter Hunold, genannt Menantes, warnte in der Vorrede zu seinen „Theatralischen Gedichten" vor der Anwendung der in der deutschen Sprache enthaltenen, für die Musik ungeeigneten Wörter mit zuviel Konsonanten und Zischlauten, wie: Klatschen, Zischen, Schlucken, Zwitzern u. a. m.[3], und in seiner Ausgabe der aus den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts stammenden „Poetik" Neumeisters findet sich auf die Frage, „warum Italiänisch sich vor der Teutschen Sprache zur Music schicket", die charakteristische Antwort: „Weil in der Italiänischen so viel Vocales, in der Teutschen aber zu viel Consonantes vorkommen."

Aus ähnlichen Erwägungen heraus urteilend, gibt dann später im Jahre 1782 der Benediktiner Mönch Joachim Schuhbauer in seiner Abhandlung „Ueber die Singspiele" den Textdichtern den guten Rat, daß sie durch Anhäufung von Vokalen die deutsche Sprache der italienischen ähnlich machen: „Die vornehmste charakteristische Eigenschaft, dafür der Verfasser eines musikalischen Gedichtes vorzüglich zu sorgen hat, ist, daß jede Stelle des Textes schon in ihrer Grundlage echt sangbar töne."[4] Die gleichen Gründe, welche Jerusalem über die Beschaffenheit des koloraturenreichen Sologesanges anführte, der die Sänger einen für „die zarte Biegsamkeit

[1] Vgl. Beil. IV in des Verf. Habilitationsschrift: G. C. Schürmann u. die frühdeutsche Oper.
[2] Jerusalem a. a. O., S. 345/346.
[3] Vgl. Herm. Vogel, Chr. Fr. Hunold (Menantes). Sein Leben und seine Werke. Leipziger Dissert. Lucka S.-A. 1897, S. 82.
[4] Vgl. Erich Reipschläger, Schubaur, Danzi und Poißl als Opernkomponisten. Berlin 1911, S. 20.

der Kehle" geeigneten musikalischen Text fordern ließ, bringt auch Mattheson in seinem „Beschützten Orchestre"[1] vor:

„Die Frantzosen setzen wenig Passagien, oder lauffende Sachen, vor die Sing-Stimme, weil ihre Hälse dazu durchgehends ungeschickt sind, es sey denn, daß eine Gloire, Victoire, und dergleichen remarquable Wörter sie fast bey den Haaren dazuziehen, hingegen mögen die Italiäner gerne Passagen, ja fast in Excessu, leiden, worüber aber die Frantzosen den Kopf schütteln, insonderheit, wenn es ihnen die Teutschen mit ihrer Mutter-Sprache (die doch bey weitem nicht so Sonora oder klingend ist, und lange so viel a. oder o. nicht hat als die Welsche) nachthun wollen".

Als die nationalen Bestrebungen um die Wiedererweckung einer deutschen Oper mit Anton Schweitzers „Alceste" zu Weimar im Jahre 1773 wieder aufgenommen wurden, brachte auch ihr Textdichter Wieland die altgewohnten Fragen nach den Gründen gegen die Ungeeignetheit der deutschen Sprache zum Singen von neuem aufs Tapet.

„Die Vorzüge der welschen Sprache vor der unsrigen, in Absicht der Singbarkeit", schreibt Wieland in einem Briefe an einen Freund, „sind bekannt und unläugbar: allein Hagedorn, Utz, Rammler, Gerstenberg, Jacobi haben uns Beweise gegeben, daß auch die deutsche unter den Händen eines Meisters musikalisch wird". „Die welsche Sprache", fährt er in seinen, Jerusalems Ausführungen ziemlich ähnlich lautenden Beweisgründen fort, „hat eben sowohl ihre Härtigkeiten als wenig es der unsrigen an Biegsamkeit und Sanftheit fehlte, wenn es nur dem Dichter nicht an Talent und Geschmack, und an dem, was mit dem Genie so selten gepaart ist, an Geduld im Ausarbeiten mangelt"[2]. Aus demselben Jahr datiert noch ein anderer Brief Wielands[3], in welchem er sich gegen die Meinung wehrt, er habe die Oper „Alceste" gedichtet, um „Sänger zu bilden, und unsere Sprache musicalischer zu machen"; er führt das Zeugnis eines berühmten welschen Tonkünstlers an, das dem ewigen Vorurteil, daß die italienische Sprache sich besser zum Singen eigne als die deutsche, ein Ende machen möge. „Seit mehr als 100 Jahren", beginnt Wieland seine brieflichen Erörterungen, „haben dies [d. h. die Sänger zu bilden und die deutsche Sprache musikalischer zu machen] Opitz, Dach, Brockes, König, Besser, Hagedorn, Gleim, Utz, Lange, Ramler, Gerstenberg, Jacobi u. a. stuffenweise schon bewerckstelliget, und es kan wohl keine Frage mehr seyn, ob die deutsche Sprache singbar sey? Es ist zu lange, deß sie zu wiehern aufgehört habe. Ich erinnere mich bey dieser Gelegenheit mit Vergnügen, daß ein berühmter welscher Tonkünstler, ein Mann, der in seinen dramatischen Compositionen Genie, Geschmack und Einsicht in die Geheimnisse seiner Kunst gezeigt hat, mir, ein paar Jahre zuvor eh an eine teutsche Alceste gedacht wurde, sagte: daß er sich über das Vorurtheil der Deutschen gegen die Geschicktheit ihrer Sprache zum hohen lyrischen Gesang und zur musikalischen Declamation schon oft verwundert habe. Er behauptete, der Vorzug der welschen Sprache vor der unsrigen in Absicht auf die Singbarkeit sey lange nicht so groß als man sich einzubilden pflege, denn damit eine Sprache musikalisch sey, komme es weniger darauf an, daß sie sich wegen häufiger A E und O leicht aussprechen und singen lasse, als darauf, daß sie alle Arten von Bildern, Bewegungen, Empfindungen und Leidenschaften durch Worte, die dem Ohr etwas mit dem Gegenstand übereinstimmendes eindrücken, zu bezeichnen geschickt sey".

---

[1] Joh. Mattheson, Das beschützte Orchestre, Hamburg 1717, S. 230.

[2] Wielands Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel „Alceste" im deutschen Merkur I, Jenner 1773, Leipzig 1773, S. 35—36.

[3] Ebenda II, S. 221—223.

Daß ferner außer diesen sich stets wiederholenden Erwägungen über die Brauchbarkeit der deutschen Sprache für den Operngesang und die Bevorzugung der italienischen seitens der Komponisten auch der von England und Frankreich ausgehenden aufklärenden Bewegung des Rationalismus eine gewisse Schuld an der fast zwei jahrzehntelangen Stockung in der Entwicklung des deutschen Musikdramas beizumessen ist, kann nicht geleugnet werden. Kam doch gerade das deutsche Singspiel mit seinem gesprochenen Dialog den ästhetischen Grundsätzen der Rationalisten, ihrer kategorischen Forderung nach möglichst naturgetreuer Wiedergabe der Wirklichkeit in der Kunst, so glücklich entgegen, da ja vor allem das Secco-Rezitativ, d. h. der gesungene Dialog, mit seinem oft nur geschäftsmäßigen, die Handlung fortführenden und deshalb meistens wenig affektuösen Wesen, von jeher ihren Spott herausgefordert hatte.

Erst das nach den langjährigen Kriegen und theologischtn Streitigkeiten, namentlich der orthodoxen protestantischen Geistlichkeit, gedemütigte und verloren gegangene, jetzt nur langsam wieder erwachende Nationalgefühl des deutschen Volkes machte auch den künstlerischen Boden aufnahmefähig für die Saat einer nationalen Oper, nach der die Hoffnung auf Verwirklichung nie ganz geschwunden war. Mit Wielands und Schweitzers „Alceste" erhielt die nationale Bewegung den ersten kräftigen Anstoß zur Erfüllung ihrer langgehegten Hoffnung auf eine durchkomponierte deutsche Oper. Von enthusiastischem Erstaunen ob des eigenen kühnen Unternehmens erfüllt, schrieb Wieland im Jahre 1773 an einen Freund: „... Eine Oper in deutscher Zunge, — in der Sprache, worin Kayser Carl der Fünfte nur mit seinem Pferde sprechen wollte, — von einem Deutschen gesetzt, von Deutschen gesungen — was kan man Gutes davon erwarten?"[1]

Obwohl Wieland wegen dieser und ähnlicher im „Mercur" über seine nationale Kunsttat angestimmten fanfarenmäßigen Lobeshymnen von Goethe mit der Farce „Götter, Helden und Wieland" verulkt wurde und sich auch von Herder einen Spottvers gefallen lassen mußte, so bleibt ihm doch der Ruhm unbenommen, trotz aller seiner Dichtung noch anhaftenden Schwächen als erster den Grundstein für die Errichtung der deutschen Zukunftsoper gelegt zu haben, für die Reihenfolge namhafter deutscher Opern, wie Ignaz Holzbauers „Günther von Schwarzburg", Dichtung von Professor Anton Klein (Mannheim 1776), Schweitzers „Rosamunde" (Mannheim 1778), die durchkomponierten Bühnendramen Danzis, Poißls und Ign. Franz von Mosels bis zu der ersten eigentlichen deutschen Oper: Webers „Euryanthe" (1822).

Wie stark die Sehnsucht nach einer deutschen Volloper im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts alle national empfindenden Dichter- und Musikerherzen erfüllte, geht u. a. auch aus zwei Briefen Mozarts hervor, die dieser in den Jahren 1783 und 1785 von Wien an seinen Vater schrieb. Im ersten erklärte er noch, er glaube nicht, daß „die welsche Oper lange soutenieren" werde, und er „halte es auch mit den Teutschen". Jede Nation habe ihre Oper, „warum sollten wir Teutsche sie nicht haben?" Im „Figaro"-Jahr 1785 erhielt Mozart von dem Librettisten von Holzbauers „Günther", Professor Klein aus Mannheim, einen Operntext „Rudolf von Habsburg", — auch Schürmann komponierte eine gleichnamige Oper, Text von Joh. Samuel Müller — zugeschickt, den er aber leider wegen des in Wien herrschenden

[1] Der deutsche Merkur, a. a. O. I. S. 35.

italienischen Kunstgeschmackes nicht in Musik setzen konnte. „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette", klagt der von großem Nationalgefühl beseelte junge Tonmeister im Jahre 1785 seinem Vater, „es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende Nationaltheater zur Blüte gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfingen, teutsch zu denken, teutsch zu handeln, teutsch zu reden, und gar teutsch — zu singen!!!"

Alle hier angeführten von den verschiedensten Gesichtspunkten aus betrachteten Umstände, die den ersten nationalen Bestrebungen auf dem Gebiete der Oper so hinderlich waren, müssen in Erwägung gezogen werden, will man sich ein klares und gerechtes Urteil über die Leistungen der ersten deutschen Opernkomponisten bilden. Daß diese nicht immer blindlings darauf loskomponiert und jeden beliebigen Text ohne eigenes kritisches Ermessen vertont haben, ist wohl mit der beste Beweis für ihr dramatisches Gewissen und hohes Bildungsniveau. Oftmals allerdings waren sie wegen ihrer abhängigen Stellung gezwungen, dem Geschmack ihres Brotherrn oder des zahlenden Publikums Rechnung zu tragen und Opernterte schlechtester Qualität in Musik zu setzen, ja bei dem Mangel an wirklichen dramatischen und poetisch begabten Dichtern mußten sie sich mit den stillosen Machwerken gewisser Reimschmiede begnügen. Kretzschmar[1] betont in der Einleitung seiner „Geschichte der Oper" im Hinblick auf den Wert einer guten Operndichtung sehr scharfsinnig und zutreffend, daß „die bedeutenden Umwälzungen in der Geschichte der Oper jederzeit in erster Linie von dramatischen Gesichtspunkten aus erfolgt" sind. Die Wichtigkeit einer guten dichterischen Grundlage für die Opernmusik und ihre ausschlaggebende Bedeutung für den Gehalt und dramatischen Geist einer Bühnenkomposition hatte man zwar damals noch nicht im Sinne unserer modernen Anschauung vom Wesen eines Musikdramas allgemein erkannt, wohl aber fehlte es nicht ganz an einsichtsvollen Köpfen, die sich die Zukunft der deutschen Oper zunächst von einer gründlichen Reformierung der Textdichtung erhofften und deshalb über die durch geschmacklose Albernheiten und Zoten entstellte Poesie aus der Zeit der alten Hamburger Oper den Stab brachen. „In unsern meisten Opern", schreibt der Gottsched-Schüler und bekannte Dichtermusiker und Musiktheoretiker Joh. Ad. Scheibe am 28. Mai 1737 in seinem „Kritischen Musicus"[2], „herrschet ein niederträchtiges, abgeschmacktes Wesen, welches der Vernunft und allen Regeln so augenscheinlich widerspricht, daß man sich nicht wenig wundern muß, daß es noch Leute gibt, die diese ungereimten Dinge hören und sogar bewundern können ... Die lächerlichen Ausschweifungen aber, welche darinnen zu unsern Zeiten auf das stärkste überhand genommen haben, verdienen die Verachtung aller Vernünftigen". Und an einer andern Stelle seines Buches klagt er: „Wir könnten eine so gute Oper haben wie die Italiener und Franzosen, wenn tüchtige Dichter wirkliche musikalische Dramen schreiben wollten ..." Nur den „verstorbenen" Dresdener Zeremonienmeister Johann Ulrich von König läßt Scheibe noch einigermaßen als Dichter gelten. In dem „critischen Vorbericht von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele" zu seiner selbst gedichteten, aber scheinbar weder von

[1] Kretzschmar, a. a. O., S. 4.
[2] Johs. Ad. Scheibens Crit. Musicus. Neue verm. u. verbesserte Auflage, Leipzig 1745, S. 66.

ihm noch von einem andern Komponisten vertonten und ebensowenig wie Gellerts „Orakel" zur Aufführung gekommenen Oper „Thusnelde"[1] (1749) bemerkt er, daß König zwar einige Opern verfertigt, die einige Schönheiten besitzen, aber entweder seien solche Stellen nur selten zu finden oder die Singspiele, welche noch die besten sind, seien größtenteils aus dem Italienischen genommen. „Dieses beweisen Sancio und Fredigunde". Doch dieser sonst nicht unberühmte Dichter sei auch wohl „der einzige, dem man noch einigermaßen erträgliche deutsche Singspiele zu danken habe" Schon früher hatte Scheibe den sächsischen Hofpoeten mit besonderem Lob ausgezeichnet, im Gegensatz zu Postel, Hunold und Barthold Feind, welche seiner Ansicht nach „Männer, keine Helden in der Dichtkunst waren". „Wir haben nur einen König", schreibt Scheibe im Critischen Musicus[2], „der uns, durch seinen erhabenen Sancio, ein Muster einer guten Oper gegeben hat". Etwas milder und nachsichtiger als Wieland beurteilt Scheibe die schwülstige, noch ganz im Banne der zweiten schlesischen Dichterschule stehende Schreibart der Postel, Hunold und Feind, indem er schreibt:

„allein, wer weiß auch nicht, daß sie von dem Strome der damaligen Zeiten fortgerissen wurden. Ungeachtet auch ihre Werke nicht eben die besten sind, so sieht man doch daraus, daß sie würden gute Dichter geworden seyn, wenn ihnen der gute Geschmack bekannter gewesen wäre. Inzwischen kan man nicht leugnen, daß alle ihre Opern mehr gute Eigenschaften besitzen, als alle andern Singespiele, die ungefähr in den letzten zwanzig Jahren, vor dem gänzlichen Verfalle derselben, auf der hamburgischen Schaubühne sind vorgestellet worden, wenn ich den Sancio, die Omphale und sehr wenig andere ausnehme"[3].

Ebenso wie Wieland in der Wertschätzung Königs mit Scheibe einer Meinung ist, so verurteilt er auch gleich diesem die Poesien der andern Hamburger Operndichter. Man könne sich nicht erwehren, klagt jener, „die zum Theil vortreflichen Sujets zu bedauern, die unter den Händen dieser Elmenhorste, Richter, Matsen, Hinsch, Schröder, Fideler, Bressande und wie die Herren weiter hießen, zur kläglichsten Carricatur verunstaltet wurden". (Fortsetzung folgt.)

[1] „Thusnelde, Singspiel in 4 Aufzügen", S. 40/41; gedr. Textb. i. d. Öffentl. Bibliothek, Meiningen, Litt. II, 52.

[2] Scheibe a. a. O., S. 21.

[3] Scheibe a. a. O., S. 70, Anm.

Dreißigjähriger Bestand der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“

Von

Wilhelm Fischer, Wien

Der dreißigjährige Bestand der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ wurde am 26. Juni festlich begangen. Um 11 Uhr vormittags fand im St. Stephansdom ein Pontifikalamt statt, das von dem Vorsitzenden der Leitenden Kommission der Denkmäler, Kardinal Fürsterzbischof Dr. Friedrich Piffl, zelebriert wurde. Zur Aufführung gelangte die in den Denkmälern veröffentlichte „Missae Sancti Francisci“ von Michael Haydn, vom Domchor unter der Leitung des Domkapellmeisters Professor Ferdinand Habel vorgeführt.

Um halb 5 Uhr nachmittags schloß sich im Festsaale des Ministeriums für Unterricht eine Festsitzung an, der die Spitzen der Behörden beiwohnten. Kardinal Dr. Piffl eröffnete mit dem Dank an Regierung und Gemeinde für die Subventionierung der Denkmäler und hob sodann die außerordentlichen Verdienste des Leiters der Publikationen, Universitätsprofessors Hofrat Dr. Guido Adler, hervor, den er als Organisator, Gründer und Seele des Unternehmens feierte. Auch dem Kassierer der Gesellschaft, Direktor der Universaledition Emil Hertzka, sowie der Druckerei Waldheim-Eberle wurde der besondere Dank ausgesprochen. Im weiteren würdigte der Vorsitzende das umfangreiche Programm der Denkmäler, das noch zum großen Teil seiner Durchführung harre, und stellte mit großer Genugtuung die Anerkennung des Aus- und Inlandes fest, die sich anläßlich des heutigen Jubiläums wieder in zahlreichen beglückwünschenden Zuschriften geäußert habe. Der Bundesminister für Unterricht, Dr. Ernst Schneider, begrüßte die Anwesenden als der Hausherr und versprach, die Denkmäler in Fortsetzung der bisherigen staatlichen Förderung auch fernerhin nach Maßgabe der beschränkten Mittel des Unterrichtsamtes zu fördern. Namens der Akademie der Wissenschaften beglückwünschte deren Präsident, Universitätsprofessor Hofrat Dr. Oswald Redlich, die Leitende Kommission zu dem großen Erfolge, hob die künstlerische, wissenschaftliche und kulturelle Bedeutung der Publikationen hervor und schloß mit den herzlichsten Wünschen für Fortbestand und Gedeihen. Nach dem Dank des Kardinals Dr. Piffl an die Vorredner erhielt der Leiter der Publikationen, Hofrat Professor Dr. Guido Adler, das Wort. Er sprach zunächst dem Herrn Kardinal Piffl, Hofrat Redlich und Direktor Hertzka, den österreichischen und deutschen Bibliotheks- und Archivvorständen, dann im besonderen den Mitgliedern der Leitenden Kommission, wirkenden Mitgliedern und Subskribenten den herzlichsten Dank aus. Sodann wies er auf die Schwierigkeiten hin, denen schon die allgemein interessierenden Gesamtausgaben der großen Meister begegnen und umsomehr die Denkmälerausgaben kleinerer Geister ausgesetzt sind, und sprach die Hoffnung aus, die Zukunft werde die richtige Würdigung derartiger Unternehmungen bringen. Ausgehend von dem geistliche und weltliche Musik mengenden Programm der Publikationen wurde der eben erschienene 30. Jahrgang (drei Totenmessen aus dem 17. Jahrhundert, gewidmet den verstorbenen Mitgliedern und Förderern der Denkmäler, und Glucks Ballett „Don Juan“) vorgelegt. Der Redner gedachte der Wichtigkeit der österreichischen Tonkunst für Kunst und Kultur der gesamten Menschheit und schloß mit der Feststellung, daß jede finanzielle Unterstützung der Denkmäler nur „eine Abschlagszahlung auf die Verdienste der österreichischen Tonsetzer der Vergangenheit“ darstelle. Nach Verlesung der eingelaufenen Gratulationen durch Universitätsdozent Dr. Alfred Orel schloß Kardinal Dr. Piffl die Sitzung, welcher die Vorführung der 4., 6. und 9. Sonate aus H. F. Bibers Mysterien durch Konzertmeister Professor Robert Reitz aus Weimar und Dr. Felix Rosenthal folgte.

Den Abschluß und künstlerischen Höhepunkt der Festveranstaltungen bildete ein auf 7 Uhr abends festgesetztes Domkonzert in der Stefanskirche, wie die Festmesse vom Domchor unter Leitung seines Kapellmeisters Ferdinand Habel ausgeführt, unter Mitwirkung von Professor Robert Reitz. Die Vortragsordnung lautete: J. J. Froberger, Orgeltokkata; H. Isaak, „Christ ist erstanden" und „Asperges me"; H. F. Biber, Mysterien Nr. 6, 10, 11; J. J. Fux, „Ad te domine" ; „Ex Sion" und „Libera me"; J. Pachelbel, Ciacona dmoll; A. Caldara, Duomotetten „Caro mea" und „Ego sum panis vivus"; J. Gallus, „O salutaris hostia", „Planxit David" und „Omnes de Saba venient"; G. Muffat, VI. Tokkata des „Apparatus musico-organisticus".

Neue Musik in Salzburg

Von

Th. W. Werner, Hannover

Die ungeheure Fülle der an neun Sommerabenden in Salzburg vor dem erstaunten Ohr aufgeschichteten Proben junger Musik bietet den Vorteil, durch Vergleich und Querschnitt zu einem Verständnis der im einzelnen Objekt sich nicht nach allen Seiten hin auswirkenden Strebungen des neuen Geistes zu gelangen, hat aber den Nachteil im Gefolge, daß die Werke insofern in falscher Beleuchtung erscheinen, als ihrer ein großer Teil nicht für konzertmäßige, sondern für intime Vorführung gedacht ist. Das trifft zum mindesten auf die sechs Veranstaltungen der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik zu, während die drei vom Kulturbund gegebenen Konzerte mit Schauspielmusiken, Orchester- und auf Wirkung zielenden Klavierliedern sich fast immer dem älteren Ideal breiterer Aussprache geneigt zeigten, ohne Umschweif an die Überlieferung anknüpfend.

* * *

Was für die Gruppe der Internationalen Gesellschaft (sie allein ist international, nicht ihre Musik, die, in hohem Grade völkisch, den Böhmen vom Engländer zu unterscheiden gestattet) einnehmen muß, ist ihr Verzicht auf alles Aufgedonnerte, Massige und Übertriebene: das Klangmittel des Streichquartetts erscheint als Norm, von der aus der Weg hier zum sorglich gewählten Ensemble ohne vielfache Besetzung, dort zum Stück für ein Soloinstrument führt. Die Anwendung des Tremolo, um diesen Zug zu erwähnen, — und meine Generation kam mit obligatem Tremolo auf die Welt — ist, von geringen Ausnahmen abgesehen, in dieser Kunst nichts anderes als ein Rückfall: die Auskostung der letzten Fähigkeiten des Instruments führt zu übermäßigem Gebrauch des Dämpfers. Der früher unerläßliche Fortissimohöhepunkt in Idealkonkurrenz mit dem Quartsextakkord — und meine Generation kam mit obligatem Quartsextakkord auf die Welt — ist verschwunden; mit ihm sinken wesentliche konstruktive Elemente dahin. Wohl schimmert das Gerüst älterer Formen, auch das der dualistischen Sonate noch durch; aber oft ergreift das formbildende Prinzip aller Musik: die Wiederholung von Zuvorgesagtem, nur mehr das in zweiter Linie stehende Motiv. Die so sich vollziehende Auflösung bestimmter Formen ist einfache Fortsetzung eines seit Langem angesponnenen Prozesses; sie ist, vor dem Aufsuchen neuer statischer Elemente, notwendig, weil sich der Entwicklungsboden ihres Wachstums durchaus verändert hat: sie beruhen auf Schwergewichtsverteilung, die durch den Fortschritt gewisser Harmoniekomplexe bestimmt wird; die Aufgabe der harmonikalen und ihre Ersetzung durch eine melodische Logik, ein an Altes rührender Vorgang, dem sich einstweilen das Klavier noch zu ent-

ziehen scheint, bedingt die Verabschiedung des der Form günstigen Stils Note gegen Note zu Gunsten eines frei schweifenden Stils Linie gegen Linie. Diese Linien, nicht in eine, wenn auch latente Harmonie gebettet, treffen und schneiden sich, indem sie, jede für sich, nach eigenen Gesetzen weiterwachsen; sie sind unter Ausschaltung aller durch Übereinkunft mit bestimmtem Sinn erfüllten Formeln die Träger einer im Allgemeinen achtbaren, auf Verinnerlichung bedachten Kunstgesinnung. Denn von den beiden Typen künstlerischen Ausdrucks, dem der Beseelung und dem der Virtuosität, ist dieser vor jenem zurückgestellt; nur möge Beseelung nicht als Sentimentalität genommen und die technische Anforderung an die Spieler nicht gering geschätzt werden. Daß sich hie und dort auch kühles Artistentum, eine Überspritzung der zu Grunde liegenden Geistigkeit, ja, Fragwürdigkeit des künstlerischen Vermögens zeige, ist nicht zu verschweigen. Überhaupt ist das Bild, das die Konzerte der Internationalen Gesellschaft bieten, auch in diesem Jahre weder an Güte noch an Art so einheitlich, daß ein Stillstand der Bewegung zu besorgen wäre. Wollte man, mit gebotener Vorsicht, einige regelmäßig wiederkehrende Kennzeichen der ars nova des zwanzigsten Jahrhunderts festhalten, so wäre außer dem Verzicht auf äußerlich monumentale Wirkungen das Aphoristische der Aussprache zuerst zu nennen: wie sich der Gedanke oft nur unter heftigem Impuls losringt, so bricht oder reißt er jäh ab, einem neuen Raum zu geben; etwas Traumhaftes liegt über dieser Kunst, die Unwirkliches mit höchst beweglichem, wachen Geist für einen Augenblick zum haltenden Erscheinen zwingt; das Wirkliche aber ist, wo es auftritt, wie etwa im Tanz, verschoben, verzerrt, verwischt: unwirklich. Die Schatten, die der Kunst von gestern verhängnisvoll zu werden drohten: Strauß und Puccini sind gebannt. Doch nicht in der Luft steht die junge Kunst, — sie täuscht sich, wenn sie sich traditionslos nennt, — nein: mit dem Teil ihres Wesens, der sie am weitesten von ihr zu entfernen scheint, mit der viel beredeten Atonalität hängt sie am klarsten an der Vergangenheit. Die Zerbrechung der tonalen Beziehungen ist nicht von heute zu morgen entstanden; neu ist wohl nur ihre durchgängige Verwendung, in der sich etwas Jugendlich-Prinzipienreiterisches kund gibt. Zwei innerlich zusammenhängende Wege führen zu ihr: die in ihrer Stetigkeit aufzeigbare Änderung der Klangauffassung (die Dissonanz nutzt sich ab) und die Neigung zur Polyphonie, die andere als harmonisch-formale Gesetze zeitigt. Eine Gesetzmäßigkeit aber verbindet auch die verwegensten Werke der jungen Kunst mit den die Überzahl bildenden gemäßigten; sie aufzufinden, ist Sache des kommenden Theoretikers.

Daß die temperierte Stimmung des Klaviers den neuen Versuchen wenig günstig sei, wurde gesagt. Wirklich ist auch das Streichquartett die Stätte der kühnsten Unternehmungen: die Geigeninstrumente kommen der Neigung, Diatonik und Chromatik durch feinere Unterscheidungen abzulösen, weit entgegen. Alois Hábas Verlangen nach Vierteltönen wurde vom Amar-Quartett aus Frankfurt ohne Bedenklichkeit erfüllt; die Wirkung des Verfahrens ist nicht so aufreizend, wie man erwarten sollte: man hört sich leicht in das System hinein; das Gleitende und Oszillierende wird durch das Ergebnis zusammentreffender Schwingungen, die sich gegenseitig zerreiben, wie dies auch bei manchen Quartenakkorden geschieht, beeinträchtigt: Klänge von unsäglicher Mattigkeit und Bangigkeit entstehen so. Daß der Komponist aber auch sonst etwas zu sagen hat, dünkt uns wichtiger, als der Dialekt, dessen er sich bedient. Igor Stravinsky sucht in drei Stücken und einem „Concertino", die vom Pro-Arte-Quartett aus Brüssel gespielt wurden, neue Wege unter Verzicht auf Thematik im bisher giltigen Sinne und unter stärkerer Herausstellung eigenartiger rhythmischer Verhältnisse. Abseits von der Problematik dieser beiden steht Ernst Křenek mit dem stark gefühlten, musikantischen dritten Streichquartett (Amar). Von Alban Berg legte das Havemann-Quartett eine schöne ältere Arbeit (op. 3) vor. Gediegen, ja gelehrt, aber breitspurig und ohne Fähigkeit zur Zusammenfassung gibt sich der junge Engländer W. T. Walton, für dessen anspruchsvolles Werk sich das Cullach-Quartett, vier Damen aus Liverpool, tapfer einsetzte. Frankreich hatte Darius Milhaud mit einer vom Lyrischen über das Herbe zum Dämonischen fortschreitenden Arbeit (Pro-Arte-Quartett) entsandt, die die gallische Neigung zur Form bestätigte.

Eine neuartig behandelte Klarinette (Dreisbach-Stuttgart) fügte P. Hindemith der Quartettbesetzung hinzu: sein seltsam erregtes, im Adagio in tiefer Versunkenheit sich verlierendes Werk (Amar) erschien nicht völlig ausgereift. Diese Zusammenstellung mit dem Klavier (A. Vaurabourg) zu verkoppeln, behielt sich der Russe Serge Prokofieff in einer Ouverture über hebräische Themen vor, die weniger dem Gott des Zorns, als dem der Langmut zugewandt ist. Arthur Bliß zeigte sich in der Verbindung zweier vokalisierenden Singstimmen mit Bläsern und dem Streichquartett dem Vorjahr gegenüber nicht gerade gewachsen. Unmaniriert gab sich dagegen Arthur Roussel mit einem nicht polyphon gehaltenen Divertimento für Bläser (Société moderne des instruments à vent, Paris).

Neben dem Streichquartett und seinen Ausläufern zieht die Verbindung eines Instruments mit dem Klavier die Aufmerksamkeit an sich: die Sonate erlebt eine seltsame Nachblüte zu Ungunsten des Programm- und des Virtuosenstücks. Sonaten mit einer Geige hörte man von dem Lyoneser Fl. Schmitt (Onnou und Gil-Marchez), von L. Janacek (Navak und Stepan) und (nicht ohne Enttäuschung) von B. Bartók (Moodie und Gurlitt), eine mit einer Bratsche von dem Schweizer A. Honegger (Prévost und Vaurabourg), zwei mit einer Flöte: eine von Ph. Jarnach (Hagemann und Christiansen) und eine von dem Holländer Sem Dresden (Fleury und der Komponist, der den originalen Harfenpart auf dem Klavier wiedergab).

Die Befreiung vom Klavier kam M. Ravels Sonate für Violine und Violoncello, prachtvoll vorgetragen von L. Halleux, dem Sekundarius des Brüssler Quartetts, und R. Maas, so sehr zu Gute, daß sie als Verkörperung feinsten Kammerstils bei erheblicher Tragfähigkeit der bedeutenden Gedanken mit dem Eindruck des Einmaligen im Gedächtnisse haftet. Der improvisatorische Stil von Ed. Erdmanns Geigensolosonate (A. Moodie) mit schönem langsamen Satz ist nicht, wie etwa bei Beethoven, Ergebnis höchster Gestaltungskraft, spricht vielmehr von der Zerfahrenheit einer großen Begabung, der man das Wort des Angelus Silesius zurufen möchte: „Mensch, werde wesentlich." Das einzige Stück, das innerhalb dieser Programme bewußt und mit entschiedenem Glück die Pfade der Virtuosität betrat, war Z. Kodalys wertvolle Sonate für Violoncello allein (op. 8), die dem jungen P. Hermanns (Budapest) Gelegenheit zur Entfaltung hoher tonlicher und technischer Tugenden gab.

Am wenigsten einheitlich erschien das Bild der neuen Klaviermusik: Rückfälle in das Deskriptive, wie F. Withornes „New York Nights and Days" (M. Reuter) oder Fr. Poulenc' salonmäßige „Promenades" (Gil-Marchez) wechselten mit Proben eines primitiven Kontrapunkts in Ch. Koechlins fünfter Sonate aus dem 51. Werk (Gil-Marchez); gegen F. Busonis bekannte „Fantasia Contrappuntistica" (Ehepaar Kwast) stellten sich Lord Berners parodistisch gemeinte vierhändig zu spielenden „Valses bourgeoises" (Reuter, Grünberg). Den Klavierstil traf mit Sicherheit F. Finkes „Reiterburleske" (Br. Eisner) und M. Castelnuovo-Tedescos „Il Raggio verde" (Reuter), beides Gebilde, die nicht am Programm, sondern am musikalischen Gedanken entwickelt werden.

Außerordentlich schwierig ist die Stellung des Liedes innerhalb der neuen Bestrebungen zu umreissen. Wohl wissen wir, daß der Komponist von Georges „Hängenden Gärten" nicht Schoeck und der von einer handvoll Hafisliedern nicht Schönberg heißen wird, wohl wissen wir, daß der Umgang des Menschen kennzeichnend für sein Wesen ist, daß der Griff aus dem Morgensternschen Werk, der dem jungen Wiener P. A. Pisk stark durchgefühlte geistliche Gesänge mit Orgel bescherte, auf anderen psychischen Voraussetzungen beruhe, als die Wahl M. Gurlitts, die kleine, mit wechselnder Instrumentalbegleitung hübsch ausgestattete Sentimentalitäten traf. Aber die Gefangenschaft, in der sich die Musik durch den Text gehalten sieht — das ist der Preis, den sie für seine Anregung bezahlt — verdunkelt ihr Wesen um so mehr, je weniger man die innere Fühlung erkennt, mit der etwa G. Fr. Malipiero an Fr. Berni, einen Dichter des 16. Jahrhunderts, gebunden sein mag, erkennt, welcher Art die in französischer Übersetzung vorgelegten Originale waren, die K. Szymanowski oder M. de Falla reizten. Die Monotonie

der französischen Sprechlieder R. Manuels (nach Texten von M. Scève) war, obwohl schwerer zu ertragen, vielleicht charakteristischer für das neue Wollen, als Y. Kilpinens, eines begabten Finnländers breitbeschwingten Gebilde. Neben den Damen M. Winternitz-Dorda, M. Hartow, T. Debüser, M. Caron, D. Helmrich war Herr H. Rehkemper um die Auslegung der Stücke bemüht.

Es war ein feinsinniger Gedanke des Herausgebers des „Anbruch", Dr. P. Stefan zu einem intimen Morgenkonzert einzuladen, das dem Genius der Mozartstadt gewidmet war, und in dem neben Gesangsdarbietungen von Loy Mc. Arden die Brüsseler (nicht zu ihrem Vorteil) mit W. Gieseking sich zum Vortrag des Klavierquartetts in g moll vereinigten, nachdem sie das e moll-Streichquartett in klanglich wohltuender, stilistisch einigermaßen ungebundenen Art gespielt hatten. Am Abend des letzten Konzerttages stellten sich die mitwirkenden Instrumentalkünstler unter den Stab des Mozarteumsdirektor Dr. B. Paumgartner, um im Hofe der Residenz die Haffnerserenade aufzuführen.

* * *

Die sich unmittelbar anschließenden drei Konzerte des kürzlich gegründeten Kulturbundes enthielten nur Werke von österreichischen Komponisten, waren also auch ihrer äußeren Erscheinung nach national bestimmt. Der Nachdruck, mit dem R. Specht in einem einleitenden Vortrag auf den zweimal im Programm erscheinenden E. W. Korngold zeigte, fordert zu der Überlegung heraus, wie sich dieser junge Künstler dem Stil der voraufgegangenen Veranstaltungen würde eingefügt haben. Die Antwort muß lauten: der Begabung nach gut, dem Wesen nach schlecht; jene ist außergewöhnlich stark, dieses kehrt sich nach außen, sucht die Wirkung, überredet, ohne immer zu überzeugen. Der ihm entsprechende musikalische Ausdruck ist glänzend, rauschend, voller Charme, im Formalen von ungemein gewandter Sicherheit, der Satz von Strauß und von Puccini herkommend. Ich verstand den alten Sektionschef gar gut, als er neben mir knarrte: „Er ist ja nur das irdische Gefäß, in das die Allmacht ihre Fülle gießt." Das Bedenken, das wir gegen das außer der bekannten bilderreichen Suite (op. 11, 1918) aus der Bühnenmusik zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" aufgeführte Klavierquintett in E dur (op. 15, 1922) haben, betrifft die Gleichartigkeit der Aufgaben und Funktionen für die Streicher auf der einen und für das Klavier auf der andern Seite. Das Mairecker-Quartett, das sich mit dem Komponisten zum Vortrag des Werkes verbunden hatte und seiner Anfeuerung kaum bedurfte, spielte mit Sorgfalt eine ältere Arbeit von Zemlinsky, das stilvoll-klassizistische Streichquartett in A dur (op. 4, 1898). In einem Orchesterkonzert drückte Korngolds Üppigkeit auf einige neue Männer, deren Musik sich in andrer Umgebung anders würde behauptet haben. Die fünf Stücke, die Hans Gál (1920) zu Levetzows „Ruth" geschrieben hat, werden, wohlklingend und formgerecht, an ihrem Bestimmungsorte gut wirken. Wilhelm Grosz fesselt mit seinem 14. Werk, einer lebendig verlaufenden, mit älteren Kunstmitteln haushaltenden Ouvertüre zu einer Opera buffa tiefer, als mit drei Orchesterliedern (op. 11, 1921). Die Gesänge nach Eichendorffs Texten, die B. Paumgartner vorlegte, zeigen das Streben nach Größe und im Orchester höhere koloristische Werte. Mit dem Vortrag von Schrekers Kammersymphonie (1916) und von Straußens Dinermusik beglaubigte sich der Mozarteumsdirektor als künstlerisch empfindender Orchesterleiter; R. Nilius aus Wien, dem die Auslegung der modernen Sachen zugefallen war, verfügt über eine natürliche Direktionsbegabung. Unter den zahlreichen Liedern, in deren Vortrag sich Gertrude Geyersbach, Emilie Bittner und Hans Duhan teilten, haftet als aus dem Innern gestaltet Schönbergs „Warnung" (aus op. 3) und — in einigem Abstande — H. E. Hellers „Reiter im Herbst"; was von Marx, Bittner und Kinzel zu Gehör kam, fügte dem liebenswürdigen Bilde österreichischen Sängertums keinen neuen Zug hinzu. Helene Lampl-Eibenschütz spielte kleine programmatische Klavierstücke von Max Springer und eine inhaltreiche, doch formal schön gerundete Phantasie in es moll (op. 10, 1915) von E. Kornauth.

Das bedeutsame Schlußstück des Unternehmens war eine Sonate in Cdur für die Geige und das Klavier, eine von gesundem Musikantentum getragene Arbeit Karl Weigls, in lebhafter Anschauung aufschäumend und versinkend, vorgetragen in einer für den Komponisten und die Interpreten gleich einnehmenden Art von R. Pollak und W. Grosz.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Der Beitrag für das 4. Vierteljahr des laufenden Vereinsjahres (Oktober–Dezember 1923) 2.— ℳ Grundzahl, vervielfältigt mit der am Zahlungstage gültigen Schlüsselzahl des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler ist zu Beginn des Monats Oktober fällig. Wir bitten unsere Mitglieder um Überweisung des Betrages auf das Postscheckkonto Leipzig Nr. 2228 Breitkopf & Härtel (Anmerkung: für Deutsche Musikgesellschaft).

Leipzig, den 30. September 1923.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft
J. A. Dr. Hellmuth v. Hase
Schatzmeister.

Mitteilungen

Der zweite italienische Musikkongreß wird Ende Dezember in Florenz stattfinden.

Das Kapitel der Glaubensgemeinde Ugrino hat die Herausgabe sämtlicher Werke von Dietrich Buxtehude beschlossen. Mit der Bearbeitung ist das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Freiburg i. Br. unter Leitung von Prof. Dr. Willibald Gurlitt betraut worden. Jährlich soll ein Band erscheinen.

Die städtischen Bühnen Hannovers, die als erste die Opern Georg Friedrich Händels in den Spielplan des stehenden Theaters eingeführt haben, veranstalten in der Zeit vom 6.—8. Oktober d. Js. ein Händelfest, bei dem die Opern „Otto und Theophano" und „Julius Caesar" im Opernhause zur Aufführung gelangen werden. Außerdem ist eine Morgenfeier in der Schauburg geplant, zu der Prof. Dr. Hermann Abert einen Vortrag zugesagt hat, und Georg A. Walter Gesänge von Händel bringt. Den Kernpunkt des Festes bildet die szenische Aufführung des Oratoriums „Saul" in der Stadthalle. Oberregisseur Dr. Hanns Niedecken-Gebhard, der auch die Göttinger Opernfestspiele inszenierte, hat das Werk für den Zweck dramaturgisch bearbeitet. Die von ihm geleitete Inszenierung sieht die erstmalige Verwendung von Bewegungschören vor, die neben den Massen-Singchören, die teils in der Orchestra, teils auf der Bühne mitwirken, die großen dramatischen Akzente tänzerisch ausgestalten sollen.

Herr Dr. Arthur Schurig, Major a. D. in Dresden, ist mit meiner Kritik seines „Mozart" nicht ganz einverstanden. Er schreibt mir eine Karte, die ich — mit ein paar Glossen von mir versehen — trotz Raumnot hier wiedergebe. Denn man soll in diesen trüben Zeiten keine Gelegenheit zu einiger Erheiterung versäumen. Also:

„Ich lese Ihre Kritik meines Mozarts". [Falsch, Herr Major; es heißt in gutem Deutsch: meines Mozart.] „Ich habe dem Musiktechnischen Teil etwa $^1/_{60}$ des Buches gewidmet. Ein methodischer Kritikus durfte also auch genau $^1/_{60}$ seiner Betrachtungen den betr. Teilen meines Werkes widmen". [$^1/_{61}$, Herr Major, $^1/_{61}$! Ich habe genau nachgerechnet. Aber das ist ja der Jammer, daß Sie nicht begreifen, daß man in einer Monographie über Mozart dem „Musiktechnischen" nicht $^1/_{61}$ widmen darf, sondern mindestens $^2/_3$, oder, wenn man davon nichts versteht, nichts = 0.] „Es gibt tatsächlich eine Methode der Kritik, den meisten deutschen Kritikern eine terra incognita." [Besonders aber denjenigen deutschen Kritikern, die sich z. B. über Ihre Leuthold-Ausgabe oder, wie ich, über Ihren Mozart deutlich ausgesprochen haben.] „Zweitens: man darf als Historiker (der Sie sind, wie die Titel Ihrer Werke anzeigen) nur Dinge behaupten,

die man beweisen kann. Indem Sie behaupten, ich hätte die Don Juan-Partitur nie in den Händen gehabt, verlassen Sie den festen Boden Ihres Berufs. Natürlich besitze ich die Breitkopfsche große Partitur" [gibt es auch eine kleine?]: „den Text" [hoffentlich nicht auch den italienischen] „fein überklebt mit meinem Text von 1911". [Ich habe behauptet, daß Sie die Partitur, falls Sie sie besitzen, nicht zu lesen verstehen, und das beweist jede „musiktechnische" Stelle Ihres Buches.] „Vor 8 Wochen kam Ernst Lewicki zu mir, wegen der gleichen Stelle; er hat in meiner Partitur gewälzt, daß ihm die Haare zu Berge standen". [Glaub' ich.] „Stendhal (im Bilde über den Bücherreihen meiner Bibliothek) lächelte ..." [Er lacht sogar, daß ihm der Leib schüttert, über den Bibliotheksbesitzer und Mozartkenner ...]

„Daß Abert (mit dem ich übrigens in leichtem Briefwechsel, hin und wieder, stehe), den Namen Jahns nicht auf sein Buch schreiben durfte, ist klar, denn er ändert ja das Jahnsche Bild bis in die Tiefen". [Und doch haben Sie geschrieben: nicht mehr Jahn, und noch nicht Abert. Ein Logiker sind Sie nicht, Herr Major.] „Seine Kritiker kriechen aber Arsch, wie wir Weltkinder zu sagen pflegen; deshalb mußte ich wenigstens meine Meinung sagen". [Ich kenne zufällig aus jenem leichten Briefwechsel einige Ihrer Wendungen, die Windungen in dem so zart von Ihnen angedeuteten Sinn verzweifelt ähnlich sehen.] „Ich glaube, in einer neuen Auflage wird Herr Abert einen Schritt weitergehen. Er ist doch der einzige Musikprofessor, der von Mozart mehr weiß, als Otto Jahn". [Er wird sehr geschmeichelt sein.] „Warum soll er nicht frei von Jahn werden?" [Ja, warum?] „In keiner andern Wissenschaft dürfte es jemand wagen, ein Buch völlig zu ändern und es doch noch mit dem Namen des Umgestürzten bezeichnen". [Ja, die Musikwissenschaft ist eben immer noch inferior, Herr Major. Seien Sie froh, daß Sie dieser Zunft nicht angehören!]

„Der ganze Absatz, in dem u. a. Ihr Name vorkommt (Einleitung), ist in der 3. Ausgabe, ebenso in der französischen Ausgabe, gestrichen". [Danke vielmals!] „Die Einleitung wird gänzlich verändert. Keine Kritik wird mehr erwähnt; alle Polemik ist getilgt". [Bravissimo!] „Der Fehler mit dem ‚Klavier' (meine Sekretärin schwört, die Stelle habe im MS nicht gestanden!?) fällt natürlich weg". [Wer hat bei Ihrem Buch Korrektur gelesen, Herr Major? Ihre Köchin? Hoffentlich schwört Ihre Sekretärin keinen Meineid.] „Es hätte mich gefreut, wenn Sie mich auf derlei Bagatellen (ich kämpfe für ganz andre Dinge!) in urbaner Weise aufmerksam gemacht hätten". [Ich mache Fachleute gern auf Irrtümer, große und kleine, aufmerksam; nicht aber hoffnungslose Dilettanten.] „Ihre Art, einem Autor meiner Art gegenüber, verrät Mangel an Gentilesse. Bedauerlich für Sie!" [Ich bin nun so. Ich muß es tragen. Und damit Gott befohlen, Sie Weltkind!]

A. E.

Das Register des 5. Jahrgangs der ZMW wird mit dem Oktoberheft versandt.

Die Schriftleitung bittet alle Dozenten, soweit sie es noch nicht getan haben, dringend um Mitteilung ihrer Vorlesungen im W.-S. 1923/24.

September	Inhalt	1923

Seite

Amtliche Mitteilung 641
Gustav Friedrich Schmidt (München), Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750) II. 642
Wilhelm Fischer (Wien), Dreißigjähriger Bestand d. „Denkmäler d. Tonkunst i. Österreich" 666
Theodor W. Werner (Hannover), Neue Musik in Salzburg 667
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 671
Mitteilungen 671
Zeitschriftenschau . . . . . Anhang 1—28

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Widenmayerstraße 39
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Gustav Beckmann (Berlin)

Diese Zeitschriftenschau schließt sich an die in Heft 9/10 des 4. Jahrganges veröffentlichte an. Einrichtung und Anordnung bleiben die gleichen wie früher, ebenso behalten die Zeitschriften-Signaturen (s. Jg. 4, Heft 9/10) ihre Gültigkeit. Neu hinzu kommen (z. T. unter Berücksichtigung mehrerer Jahrgänge):[1]

DP	Deutscher Pfeiler. Ms. zur Sammlung der Geister. Gotha: Perthes.
M	Le Ménestrel. Musique et Théâtres. Dir. J. Heugel. Paris. m.
MG	Musikantengilde. Blätter der Erneuerung aus dem Geiste der Jugend. Hrsg. F. Jöde. Wolfenbüttel: Zwißler [ist Fortsetzung von L].
Mk	Die Musik. Ms. Hrsg. v. B. Schuster. Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlagsanstalt.
ML	Music & Letters. A quarterly publication. London: Berridge.
MMR	Monthly Musical Record. London: Augener.
MO	Musica d' oggi. Rassegna di vita e di coltura musicale Milano. m.
MT	The Musical Times and Singing circular. London: Novello. m.
NZ	Die Neue Zeit. The New Times. Wochenschrift f. Politik, Kunst u. Literatur.
Sb	The Sackbut. Edited by Ursula Greville. London W 1. m.
SMM	The Scottish Musical Magazine. Edinburgh. m.
ZG	Zeitschrift für die Gitarre. Hrsg. J. Zuth, Wien, Laurenzgasse. j. 6.

A

Abel, Hans Karl, s. Monché.
Aber, Adolf, s. Klavier, Musikfeste, Oper, Strauß.
Abert, Hermann, s. Besprechungen, Kirchenmusik, Mozart, Musik, Operette, Sailer.
Abraham, Gerald E. H., s. Haydn, Lied.
Adelung, Sophie von, s. Chopin.
Adler, Felix, s. Oper, Zemlinsky.
Adler, Guido, s. Bruckner.
Aesthetik. — Impulse in composition and interpretation (Antcliffe), Che 26. — Notes on the new aesthetic of poetry and music (Bellamann), MQ 9, 2. — Musik als Ausdruck u. als Form (Bleissinger), NMZ 44, 7 f. — Has music descriptive power? (Blom), MT 64, 959. — Empfindung und Form (Braunfels), BlS 3, 4. — Musik als Ausdruck (Bücken), HfS 17, 13. — Die Welt der Musikästhetik (Engelbrecht), Mk 15, 3. — Musik u. künstlerisches Schaffen (Glässing), WM 66, 12. — Noterelle di estetica (Landormy), P 3, 8/9. — An „instrumental" aesthetics of music (Markel), MQ 8, 2. — Versuch einer Phänomenologie der Musik (Mersmann), ZfM 5, 4/5. — Plain aesthetics in nutshells (Niecks), MMR 50, 590 ff. — Die Synekdoche in der Musik (Plessow), ZM 90, 5. — Der musikalische Baustein „Nr. 5—6—5". Eine musikästhetische Plauderei (Prümers), ZM 89, 23. — Tonkunst u. Sittlichkeit (Rietsch), A 2, 8/9. — The emotional conception of music (Salmon), MT 64, 963. — Über Musikhören u. Musikempfinden im Mittelalter (Schering), Jahrbuch Peters 1921. — Genielose Musikauffassung (Sonnen), AMZ 50, 9.
Akkompagnement. — (s. a. Bach). — Gehört das A. zum Vortrag musikalischer Werke des 17. u. 18. Jahrhunderts? (Buschkötter), AMZ 50, 5 f.
Akustik. — (s. a. Hören). — Architectural acoustics (Elson) MQ 7, 4. — Zur Hörsamkeit des Theaters (Michel), Mel 3, 4/5. — I rapporti sonori superarmonici (Perinello), RMI 29, 3. — In tune or out of it (Watt), ML 4, 3.
d'Albert, E. — Eine bisher unbekannte Quelle eines Liedes aus Tiefland (Reiff), NMZ 44, 13.
Albert, Heinrich, s. Gitarre.
Albini, E., s. Beethoven.
Aldrich, Richard, s. Krehbiel.
Alfano, F. — Nuove liriche (Gaianus), MO 2, 6.
Alfano, Franco, s. Illica.
Allin, Norman (Kimbell), MT 64, 962.
Altmann, Wilh., s. Bach, Besprechungen, Brahms, Musikbibliotheken, Oper, Schmidt, Schreker.
Amsterdam. — Zur Geschichte des Concertgebouw (Cronheim), Mw 3, 1.

[1] Zuschriften, die Zeitschriftenschau betreffend, sind zu richten an Dr. G. Beckmann, Berlin-Halensee, Lützenstraße 5.

Anders, Erich, ſ. Reger.
Andreae, Helmut, ſ. Oper.
Anklong ſ. Muſikinſtrumente.
Anſermet, Erneſt, ſ. Muſik, Strawinſky.
Anſorge, Conrad (Seidel), AMZ 49, 41.
Anteliffe, Herbert, ſ. Äſthetik, Bantock, Coleridge-Taylor, Händel, Kammermuſik, Muſik, Muſikkritik, Oper, Orcheſter, Variation.
Anton, Karl, ſ. Muſik.
Argnto, Roſebery. — (Aufſätze von:) (Erneſt, Nowak, Ohland-Riege, Paſche, Stege, Wirth u. a.) E 4, 7/8. — ſ. a. Geſang, Vierteltonmuſik.
Arlberg, Hjalmar, ſ. Beſprechungen.
Armin, George, ſ. Weß.
Arnold, George, ſ. Muſikkritik.
Arnould, Sophie (Rogers), MQ 6, 1.
Aron, Willi, ſ. Wagner.
Aſt, Max, ſ. Muſikinſtitute, Thiel.
Aſtheimer, Hans W., ſ. New York.
Auer, Max, ſ. Göllerich.
Ausrufer ſ. Straße.

B

Bach, Karl Ph. Em. — ſ. Beethoven.
Bach, Joh. Seb. — (ſ. a. Bonporti, Joachim, Muſikfeſte, Thema). — Zur Verbreitung von B.s Sonaten u. Suiten f. Violine bzw. Violoncell allein (Altmann), Mk 15, 3. — La réalisation de la basse chiffrée dans les œuvres de B. (Cellier), M 83, 9. — B.s Kantate: „Aus der Tiefe rufe ich" (Gehring), SMZ 63, 9 ff. — B.s forerunners (Hull), MMR 51, 615. — Sur l'interprétation de la musique à deux voix de B. (Landowska), SMpB 12, 13 f. — The prophet B. (Lyle), Sb 3, 12. — B.s „Kaffeekantate" (v. Moſſiſovics), AMZ 50, 15. — Motivſprache u. Stilart des jungen B. (Müller) u. Zur Fugentechnik B.s (Oppel) u. Die Litui in B.s Motette „O Jeſu Chriſt" (Sachs) u. Über B.s Parodieverfahren (Schering), Bachjahrbuch 1921. — Über die ſtilgetreue Aufführung B.ſcher Orcheſterwerke (Richard), SMZ 63, 2. — The ornaments in B.s organ works (Salter), MQ 6, 3. — Wohltemp. Klavier I, Präludium C-Moll (Schenker), Mk 15, 9. — Der Bach-Choral u. ſeine Verwendung im Gottesdienſte (Stadelmann), ZKB 3, 11. — Neues über B.s Choralvorſpiele (Strecke), O 23, 2.
Badermann, Gerhard, ſ. Geige, Klavier, Muſikinſtrumente.
Baer, Karl, ſ. Muſikfeſte.
Bagier, Guido, ſ. Beſprechungen, Reger.
Bahr-Mildenburg, Anna, MdA 4, 17/18.
Balakirej, Mily. — The works of B. (Calvocoreſſi), MMR 51, 605 f.
Balfe, Michael William. — (Berger), MMR 49, 577.
Ballade ſ. Lied.
Ballett ſ. Tanz.
Balzac, Honoré, The musician (Parker), MQ 5, 2.
Banaſter, Gilbert. — (Flood), MT 64, 963.
Band, Lothar, ſ. Muſikpolitik.
Banès, Antoine, ſ. Muſikbibliotheken, Muſikſammlungen.
Bannard, Yorke, ſ. Dudelſack, Händel, Muſik.
Bantock, Granville (Grew), Sb 2, 1. — The works of B. (Anteliffe), MQ 4, 3.
Banville, Th. de, contre l'opéra (Coeuroy), RM 4, 7.
Barberio, Franc., ſ. Paiſiello.
Bardas, Willy, ſ. Beethoven.
Barini, G., ſ. Mascagni, Puccini.
Barry, Philipps, ſ. Muſik.
Bartók, Béla. — (Calvocoreſſi), MMR 52, 615. — B. and Kodály (Calvocoreſſi), MMR 52, 620. — (ſ. a. Lied, Liſzt).
Bas, Giulio, ſ. Muſikunterricht.
Baſſet, Jean, Un maitre de luth au XVIIe siècle (de La Laurencie), RM 4, 9.
Baſtianelli, Gianotto (Engely), Sb 3, 10.
Batka, Richard. — (ſ. a. Mahler). — (Perſchnig), NMZ 43, 18. — (Zuth), ZG 1, 6. — ſ. a. Goethe.
Battke, Max. — B.s Beiträge zur Methodik des Muſikunterrichts (Paul), HfS 17, 8.
Battiſtini and Ruffo (Klein), Sb 2, 11.
Bauer, Marion, ſ. Begabung, Muſik.
Bauer, Moritz, ſ. Mayrhofer.
Bauer-Ebrach, ſ. Saiteninſtrumente.
Baußnern, Waldemar von. — B.s „Hohes Lied von Leben u. Sterben" (Pfannenſtiel), ChL 3, 9/10.
Bax, Arnold (Blom), P 4, 3. — (Evans), MQ 9, 2.
Bayer, Ed. — ZG 1, 4. — (Bernhard), Gi 3, 6.
Beard, Gilbert H., ſ. Godowsky, Klavier.
Becherr, Paul, ſ. Muſik.
Beck, Joachim, ſ. Furtwängler.
Becket-Williams, C. à, ſ. Muſik, Roſa.
Beecke, Ignaz v., u. ſeine Inſtrumentalkompoſitionen (Munter), ZfM 4, 11/12.
Beethoven, Ludwig van. — (ſ. a. Mozart, Trémont). — (Steglich), DP 1, 3. — B. e le sue Cinque Sonate per Violoncello (Albini), RMI 30, 2. — Was gab uns B.? (Buſoni), Mk 15, 1 u. (Bardas), Mk 15, 3. — A little more B. and Mendelssohn (Berger), MMR 53, 628. — B., Spohr, Hummel (Berger), MMR 51, 611. — Ancora della sordità di B. (Cantarini), MO 4, 1. — L'esaltazione di B. ... (Forcolin), MO 4, 8/9. — Ein ungedruckter Brief B.s (Friedländer), AfM 4, 3. — B.-Herbart-Schumann (Grießinger-Metzger), T 23, 12. — B.s Tod (Haas), A 3, 2. — Gedanken bei Betrachtung der B.-Maske (Haas), NMZ 43, 24. — Der Landsknechtsmarſch in B.s 5. Symphonie (Hisgen), NMZ 43, 21. — Zur „Sonate Pathétique" (Hohenemſer), Mk 15, 9. — Recollections of B. (Horgan), ML 4, 1. — B.s „Leonore" and „Fidelio" (Iſtel), MQ 7, 2. — Das Ethos in der Muſik B.s (Lach), A 3, 2. — La vita amorosa di B. (Lancelotti), MO 4, 6. — B.s ſpätere Beziehungen zu ſeiner rheiniſchen Heimat (Ley), T 23, 11. — B., Verſuch einer Syntheſe (Mersmann), F 2, 4. — Über Beziehungen B.s zu Mozart u. zu Ph. Em. Bach (Oppel), ZfM 5, 1. — The three Beethovens (Rogers), MQ 5, 4. — B.s Stellung zu den führenden Geiſtern ſeiner Zeit in Philoſophie u. Dichtung (Sandberger), BUM 2, 2. — Nouvelle contribution à l'étude des œuvres inconnues de la jeunesse de B. (de St.-Foix), RMI 30, 2. — Zur Geſchichte der B.-Forſchung (Sandberger), SMZ 62, 18 f. — B. u. Spohr (Stein), ChL 4, 9/12. — Vues sur B. (Suarès), RM 4, 9. — An estimate of his character (Thayer), MQ 7, 4. — B. u. die erſte Aufführung des Fidelio in Dresden (Volk-

mann), Mk 15, 3. — B.s Mutter (Wagner), Wä 6, 3. — Die Harmonik der ersten Symphonie (Willner), MG 1, 1 f. — Beethoveniana (Unger), A 3, 1. — Auf B.-Spuren (Unger), NMZ 44, 10. 15. — Die neuere B.-Literatur (Unger), A 3, 2. — B.s Klavierstück „Für Elise" (Unger), Mk 15, 5.

Begabung. — (s. a. Rhythmus). — The primitive art-instinct (Bauer), MQ 9, 2. — Spieltalent u. Rasse (Breithaupt u. Ernest), Mk 15, 1 u. AMZ 49, 50 u. 50, 1. — A study in musical ability (Harper), MQ 9, 1. — Die Erblichkeit musikalischer B. (Poll), Berliner Tageblatt 4. 2. 1923. — The inheritance of musical talent (Seashore), MQ 6, 4.

Bekker, Paul, s. Krenek, Musik, Musikfeste, Schönberg.

Belaiew, M. P. — (Montagu-Nathan), MQ 4, 3.

Bellaigue, Camille, s. Besprechungen.

Bellamann, H. H., s. Ästhetik, Klavier.

Bellman, Carl Michael. — (Laible), Gi 4, 1.

Ben Jonson, The music of (Pulver), MMR 53, 626 ff.

Bennet, William Sterndale. — (Berger), MMR 53, 626.

Bennewitz, Anton (Rychnovsky), A 3, 2.

Benoit, Maurice, s. Farbe.

Berg, Alban, and A. v. Webern (Stein), Che 26, MdA 5, 1. — „Wozzeck" (Viebig), Mk 15, 7.

Berg, Artur, s. Eitz.

Berger, Francesco, s. Balfe, Beethoven, Bennet, Improvisieren, Karneval, Konzert, Musik, Musikinstrumente, Rubato, Schumann, Tanz, Tarantella, Teufel, Tiere, Tonalität, Triller, Virtuose.

Bergh, Rudolf. — (H. H.), NMZ 44, 15.

Beringer, Oscar, (Coviello), MMR 52, 616.

Berlin. — (s. a. Mozart, Musikinstitute, Oper). — Le istituzioni di coltura musicale in Berlino (Fedeli), RMI 30, 2. — Die Geschichte der Berliner Staatsoper. I (Kapp), Figaro, Musik-Album, Berlin 2, 2. — Der Umbau des „Kroll"-Hauses (Kaufmann), BlS 3, 7. — Staatsopernkrise (Lerchet), W 19, 24. — Prime battute della stagione berlinese (Weißmann), MO 5, 1.

Berlioz, H., l'artiste et le musicien (Masson), RM 4, 5. — Lettres inédites (Robert), RM 4, 6. Die Gitarre des B. (Zuth), ZG 1, 4.

Bernabei, Ercole (de Rensis) MO 2, 10.

Bernacchi, Antonio, e la sua scuola di canto (Frati), RMI 29, 3.

Bernhard, Ludwig, s. Bayer.

Bertrand, Paul, s. Musik, Mussorgsky.

Besch, Otto, s. Besprechungen.

Besprechungen. — Zur Theorie u. Ästhetik der Musik. Betrachtungen u. Bemerkungen zu neueren Arbeiten von P. Moos (Wetzel), ZfM 5, 4/5. — Merkwürdiges aus Jul. Kapps Biographenfabrik (Zimmermann), NMZ 44, 15. — Achtélik: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien (Broesike-Schoen), Mk 15, 9 u. (Hennried), ZM 90, 4. — Bekker: Neue Musik (Friedland), ZM 89, 15/16. — Bernardi: La musica nella R. Academia Virgil. di Mantova (A. G.), RMI 30, 2. — Brancour: Histoire des instruments de musique (Bellaigue), 85, 13. — Bruns: Carusos Technik (Arlberg), Mk 15, 5. — Bukofzer: Das Ideomotorische in unserm Stimmorgan u. die Musik (Besch), AMZ 49, 42. — Dahms: Die Offenbarung der Musik (Drews), Mk 15, 1 u. (Petschnig), NMZ 44, 8 u. (Teßmer), AMZ 49, 46. — Denkmäler der Tonkunst in Österreich: Trienter Codices (Kroyer), ZfM 5, 2 u. 5, 7. — Döring: Philosophie der Kunst (Göhler), ZfM 5, 1. — Eberhardt: Lehre von der organischen Geigenhaltung (Reuter), Mk 15, 11. — Fleischer: Die german. Neumen (Wagner), ZfM 5, 9/10. — Frankenberger: Deutsche Stimmbildung (Graß), (Frankenberger u. Schliepe) S 81, 27 u. 29. — Garten: Beiträge zur Vokallehre (Schumann), AfM 5, 1. — Hagemann: Die Kunst der Bühne (Bagier), Mk 15, 4. — Hasse: Reger (Stein), Mk 15, 1. — Hohn: Der Kontrapunkt Palestrinas (Springer), MD 10, 11/12. — Idelsohn: Gesänge der babylonischen Juden (Wagner), ZfM 5, 3. — Kapp: Weber (Broesike-Schoen), Mk 15, 6 u. (Moser), AMZ 50, 12/13. — Klatte: Grundlagen des mehrstimmigen Satzes (Friedland), AMZ 50, 12/13. — Kurth: Romantische Harmonik (Landé), AMZ 49, 24. Lach: Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jhdt. (Abert), ZfM 5, 4/5. — Lindner: Reger (Holl), Mel 3, 4/5. — Lorenz: Gedanken zur musikal. Formgebung in Wagners Musik (Prüfer), AMZ 50, 19. — Moissenet: La polyphonie sacrée (Emmanuel), M 85, 18, — Moos: Die Philosophie der Musik (Wetzel) MpB 46, 1 u. (Drews), Mk 15, 5. — Müller-Rehrmann: Grundlagen der modernen Harmonik (Wetzel), Mk 15, 5. — Ribera: La musica de Las Cantigas (L. T.), RMI 30, 2. — Riesemann: Monographien zur russischen Musik I. (Altmann), Mk 15, 11. — Sammelbände f. vergleich. Musikwissenschaft I: Abhandlungen zur vergleich. Musikwissenschaft (Lach), ZfM 5, 7 u. (Lachmann), AfM 5, 2. — Schiedermair: Mozart (Lewicki), ZfM 5, 7. — Schnirlin: Der neue Weg zur Beherrschung der gesamten Violinliteratur (Halm), Mel 3, 3. — Schweisheimer: Beethovens Leiden (Chantavoine), M 85, 22. — Specht: R. Strauß (Göhler), ZM 89, 19. — Sigl: Grundsätzliche Gedanken zur kirchenmusikal. Ästhetik (Weißenbäck), MD 10, 11/12. — Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien GBl 47, 10/11 f. u. (Wolf), ZfM 5, 3. — Weißmann: Die Musik in der Weltkrise (Diesterweg), AMZ 29, 35/36 u. (Göhler), ZM 89, 13/14 u. (Stein), Mk 15, 3. — Weißmann: Verdi (Leichtentritt), Mk 15, 6. — Wellesz: Der Beginn des musikalischen Barock (Rychnovsky), Mk 15, 11. — Werker: Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen von Bach (Heuß), ZM 90, 7 u. (Schering), Bachjahrbuch 1922 u. (Schünemann), ZfM 5, 8. — Wöß: Die Modulation (Goller), MD 10, 5/6. — Wolf: „Musikalische Schrifttafeln" (Morgenroth), AMZ 50, 4. — Würz: Eine Sammlung von Studien (betr. Reger) aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler (Hasse), ZfM 5, 6.

Bessell, s. Musikfeste.

Best, William Thomas. — (Mansfield), MQ 4, 2, MMR 48, 568 f.

Betti, Adolfo, s. Streichquartett.

Beutter, A., s. Musikunterricht, Noten.
Bie, Oskar, s. Bizet, Koloratur, Mussorgsky, Oper, Tanz.
Biehle, Johannes, s. Glocken, Pezel.
Bilder. — Musical iconography (Squire), BUM 2,2.
Bishop, Henry. — The works of B. — (Corder), MQ 4, 1.
Bizet, G. — Aufzeichnungen u. Briefe B.s BlS 2, 8. — B. critico musicale (B.), MO 4, 5. — (Bie), BlS 2, 8. — Zur Darstellung der „Carmen"-Partie (Hartmann), Sc 11, 9. — Carmen; die Novelle u. das Libretto (Istel), Mk 15, 4. — Carmen: novel and libretto — a dramaturgic analysis (Istel), MQ 7, 4. — Die Urfassung der „Carmen" (Kapp), BlS 2, 8. — Nietzsche and B. (Klein), MT 64, 959. — (Malherbe), M 83, 16 f.
Blanck, Theodor, s. a. Oper.
Blech, Leo, s. Dirigieren.
Blensdorf, Otto, s. Musikunterricht.
Bleffinger, Karl, s. Ästhetik, Pfitzner.
Bleyle s. Oper.
Bliß, Arthur. — (Evans), MT 64, 959 f. — (Wellesz), A 3, 1.
Bloch, Ernest. — (s. Verdi). — (Gatti), MQ 7, 1. — (Hartt), RM 4, 6.
Blom, Eric, s. Ästhetik, Bar, Elgar, Musik.
Bode, Rudolf, s. Rhythmus.
Böhm, Richard, s. Militärmusik.
Bogdanoff, Sophie, s. Musik.
Boghen, Felice, s. Musiker, Pasquini.
Bohn, P., s. Kirchenmusik.
Boito, Arrigo — MO 2, 11. — (Torrefranca), MQ 6, 4.
Boll, André, s. Oper.
Bolschewismus, musikalischer (Mersmann), A 3, 5/6.
Bolte, Johannes, s. Friedländer.
Bonaventura, Arnaldo, s. Musikunterricht, Pedrell, Rossini.
Bonavia, F., s. Verdi.
Bonporti, F. A., Un precursore italiano di Bach (de Rensis), MO 3, 2.
Bonvin, Ludwig, s. Kirchenmusik.
Borodin, Alex., My first „modern" (Evans), ML 4, 3.
Borren, Charles van den, s. Galuppi, Musik.
Boult, Adrian C., s. Casals.
Bourgault-Ducoudray, L. A. — (Calvocoressi), MMR 53, 626.
Bouvet, Charles, s. Oper.
Brache, Curt, s. Klang, Musikfeste.
Brahms, Johannes. — (s. a. Musikfeste, Schumann, Streichquartett). — B. u. F. Wüllner (Altmann), AMZ 50, 6. — B.s Deutsche Volkslieder (Friedländer), DR 49, 2. — B. u. Bülow (Göhler), T 24, 12. — „Ein deutsches Requiem". Eine Einführung (Hennried), ChL 4, 1/2. — Meine Erinnerungen an B. (Keller), SMpB 12, 4. — Skizzen zu B.s Haydn-Variationen (Orel), ZfM 5, 6. — Eine Erinnerung an B. (Petzold), HfS 18, 3. — B. in Holland (Röntgen), Mw 3, 1.
Branceur, René, s. Oper.
Brandt-Buys s. a. Oper.
Braunfels, Walter, s. Ästhetik.
Breithaupt, Rudolf Maria (Kerntler), Mk 15, 11. — s. a. Begabung.
Brelow, s. Klavier.
Brennecke, Ernest, s. Reger.
Breslauer Musikleben im Anfange des 19. Jhdts. (Haenschkel) ASZ 28, 2.
Brian, Havergal, s. Schubert.
Brillon de Jouy. — Benj. Franklin and the claveciniste B. (de La Laurencie), MQ 9, 2.
Brod, Max, s. Janáček, Tanz.
Broesike-Schoen, Max, s. Besprechungen, Klavier, Pfitzner, Schütt.
Broughton, Rutland. — (Anteliffe), MQ 4, 1.
Brtník, Wenzel, s. Musik.
Bruckner, Anton. — (s. a. Mahler). — (Adler), A 2, 8/9. — (Fleischmann), MO 3, 8/9. — (Grunsky), Rheinisch-Westfälische Zeitung 19. 11. 1922. — (Lang), MG 1, 7. — (Schellenberg), T 23, 10. — Neue B.-dokumente (Haas), A 2, 11. — Die Technik des B.-stils (Oberborbeck), MKK 4, 3 f. — Erinnerungen an B. (Potpeschnigg), MD 10, 9/10. — B.s Kirchenmusik (Segnitz), MKK 5, 1/2 u. (Singer), Mk 15, 6.
Bruder, Adolf, s. Musikunterricht.
Brüssel, s. a. Oper.
Bruger, Hans Dagobert, s. Trompete.
Brunck, Constantin, s. Gesang, Musik.
Bruneau, Alfred (Koechlin), M 83, 33.
Brunel, Raoul, s. Hüe.
Brunelli, Vitorrio, s. Musik.
Bruns, Felix H., s. Holstein.
Brussel, Robert, s. Franck.
Buchanan, Charles L., s. Ornstein, Tschaikowsky.
Bücherbesprechungen s. Besprechungen.
Bücken, Ernst, s. Ästhetik, Stil.
Bülow, Hans v. — (s. a. Brahms). — Neues Schrifttum über B. (Grunsky), Mk 15, 11.
Bundklammer, Die, (Laible), Gi 3, 10.
Burns, R., s. Lied.
Busch, Fritz (Schwab), NMZ 44, 11.
Busch, W., s. Gesang, Musikunterricht.
Buschkötter, Wilhelm, s. Akkompagnement.
Busoni, Ferrucio — (Chantavoine), MQ 7, 3. — (Jöde), MG 1, 3. — (Selden-Goth), W 17, 5. — (Simon), F 2, 2/3. — Die Sonatinen B.s (Günther), MG 1, 3 f. — B. und wir (Werner), MG 1, 3.
Busoni, Ferruccio, s. Beethoven, Mozart, Musik.
Buxtehude, Dietrich (Hull), MMR 50, 595.
Byrd, William. — (Fellowes), ML 4, 2. — (Hull), MMR 53, 631. — (Müller), NMZ 44, 16. — B.s Latin Church music (Collins), ML 4, 3. — Masses for 3, 4 and 5 voices (Besprechung) (Wilson), ML 4, 2.

C

Cahn-Speyer, Rudolf, s. Juristisches, Mozart.
Calvocoressi, M. D., s. Balakireff, Bartók, Bourgault-Ducoudray, Dukas, Kodály, Musik, Musikkritik, Mussorgsky, Oper, Pedrell, Prokofieff, Saint-Saëns.
Cametti, Alb., s. Crispi, Musikunterricht, Palestrina, Pasqualini.
Cantarini, A., s. Beethoven, Intervall.
Capell, Richard, s. Oper.
Capotasto s. Bundklammer.
Capra, Marcello, s. Klavier.
Carey, Clive, s. Oper.
Carol-Bérard s. Farbe.

Carse, Adam, s. Dirigieren, Klarinette, Monteverde, Musikinstrumente, Oper, Orchester.
Casals, P., as conductor (Boult), ML 4, 2.
Casella, Alfredo (Gatti), MQ 6, 2.
Cassel. — Aus der Casseler Theatergeschichte (Scheller), ChL 4, 9/12. — C. als Lebensstation berühmter Musiker (Struck), ChL 4, 9/12. — Vom Casseler Musikleben (Struck), AMZ 50, 22/23.
Cassimir, Heinrich, s. Plüddemann.
Castelnuovo-Tedesco, Mario, s. De Falla, Pizzetti.
Catalani, Alfredo. — „Dejanice" MO 2, 12 f.
Catulle-Mendès, Jane, s. Erlanger.
Cavaliere, Emilio del. — Une lettre inédite (Prunières), RM 4, 8.
Cecil, George, s. **Monte** Carlo, Oper.
Cellier, Alex., s. **Bach,** Orgel.
Cembalo, Das (Döbereiner), Münchener Neueste Nachrichten 12. 11. 1922.
Cerone, Pedro, der größte Musiktheoretiker des 16. Jhdts. (Reiff), NMZ 44, 1.
Chabrier, Emmanuel. — (Schneider), M 83, 25 ff. — The pianoforte works of Ch. (Roberts), ML 4, 2.
Chalupt, René, s. Musik.
Chamberlain, Houston Stewart. — (Grunsky), BB 46 Winterstück. — Ch., Schopenhauer u. Wagner (Kock), Mw 3, 8.
Chantavoine, Jean, s. Besprechungen, Busoni, Lalo, Saint-Saëns, Strauß, Wagner.
Chaplin, Nellie, s. Tanz.
Charpentier, Gustave (Mauclair), M 83, 35.
Chennevière, Rudhyar D., s. Musik, Satie, Stravinsky.
Cherbuliez, A. E., s. Reger.
Cherubini, L. — (Schemann), SMZ 63, 7.
Chevalley, Heinrich, s. Hamburg, Mengelberg.
Chop, Max, s. Juristisches, Konzert, Oper.
Chopin, Fr. — (Goddard), Sb 3, 2. — Ch. als Lehrer (Adelung), NMZ 44, 8. — Ch.s Des-dur-Präludium. Versuch einer poetischen Deutung (Kaiser), E 4, 4/5. — Il tragico in Chopin (Roncaglia), P 4, 5.
Chorgesang. — Die Reinheit des Chorklanges (Engel), HfS 18, 4 f. — Notwendige Reformen im Deutschen Arbeitersängerbund (Kahse), ZM 89, 20. — Arbeitersänger u. Kunst (Kirch), DAS 24, 5. — Goethes Bedeutung für die deutsche Chorkomposition (Mießner), ChL 3, 23/24. — Ton- u. Stimmbildung im Chorgesange (Paul), Sti 16, 10/12. — Neue künstlerische Ziele des Deutschen Sängerbundes (Schlicht), AMZ 49, 43 f. — Ein neuer Weg zum Studium des Chorkontrapunktes (Schliepe), ChL 3, 7/8. — Prima vista-Gesang u. Musikdiktat für Männerchöre (Schumacher), To 27, 4. — Orgelbegleitung in Chören? (Stephani), AMZ 50, 19. — Die Bedeutung der Schulchöre in der modernen Musikpflege (Thierfelder), ZM 90, 11. — Die Not der Volkschöre u. deren Behebung (Zander), DAS 24, 4.
Clarke, Rebecca, s. Streichquartett.
Clementi, Muzio. — (de St.-Foix), MQ 9, 3.
Clippinger, D. A., s. Gesang.
Clyne, Anthony, s. Klavier.
Coeuroy, André, s. Banville, Dirigieren, Gobineau, Nietzsche, Poe, Proust, Renan, Shelley.
Coleridge-Taylor, S. — (Anteliffe), MQ 8, 2.
Collaer, Paul, s. Musik.
Collins, H. B., s. Byrd.
Combe, E., s. Mahler.
Corder, F., s. Bishop, Gounod.
Cornelius, Peter. — (s. a. Wagner). — Neues über C. (Seidl), AMZ 50, 17. — C. in seinen gemischten a cappella-Chören (Strecke), ZM 89, 15/16.
Corrodi, Hans, s. Schoeck.
Cortot, Alfred, s. Fauré.
Cosyn, Benjamin. — C.s Virginal Book (Fuller-Maitland), Che 29
Couperin. — The Couperins (Hull), MMR 51, 607.
Courvoisier, Walter. — „22 geistliche Lieder" (Mies), GBl 47, 6.
Coviello, Ambrose, s. Beringer.
Crappius, Andreas (Werner), Hannoverscher Kurier 7. 1. 1923.
Crescendo u. decrescendo, KiM 4, 37.
Criminalia, Musikalische (Moser), Mk 15, 6.
Crispi, Pietro (Cametti), 2, 8/9 f.
Crome, Fritz, s. Musik.
Cronheim, Paul, s. Amsterdam.
Curtis, Natalie, s. Lied, Musik.
Curzon, Henri de, s. Faure, Mozart, Oper.
Cunz, Rolf, s. Musikfeste.

D

Dahlke, E., s. Hoffmann, Koch, Lyra, Musikunterricht, Raff, Reger, Storck.
Dahms, Walter, s. Musik.
Dam, Gonda van, s. Klavier.
Damerini, Adelmo, s. Musik, Perosi.
Damisch, Heinrich, s. Salzburg.
Daninger, Josef G., s. Stilisierungen.
Dante, e la musica (Romagnoli) MO 3, 8/9.
Danz, Karl, s. Verdi.
Danzig. — Alt-Danziger Komponisten (Rauschning), Ostdeutsche Monatshefte 9. 12. 1922.
Daponte, E., s. Musik.
Da Ponte, Lorenzo (Schultze), MMB 41, 1.
David, D. L., s. Kirchenmusik.
Debes, Arnold, s. Orgel.
Debussy, Claude. — (Jean-Aubry), MQ 4, 4. — (Prod'homme), MQ 4, 4. — D. for singers (Evans), Sb 2, 5. — The piano works (Gatti), MQ 7, 3. — D.s forerunner (Hull), MMR 52, 617. — D. and Mussorgsky (Hull), MMR 48, 571. — Der Schriftsteller D. (Stefan), Berliner Börsen-Courier 21. 12. 1922 u. MdA 4, 19/20. — D. u. seine historische Bedeutung (Weißmann), Mw 3, 1.
Decker, Georg, s. Oper.
Decsey, Ernst, s. Krauß, Salzburg, Tanz, Wien.
De Falla, Manuel. — (Castelnuovo-Tedesco), P 4, 1.
Dehmel, Richard, u. die Musiker seiner Zeit (Weißmann), Mw 3, 4.
Delacroix, Eugène, a music-lover of the past (Jean Aubry), MQ 6, 4.
Delibes, L. — (van Vechten), MQ 8, 4.
Delius, Fred. — (Grew), Sb 3, 3. — (Simon), MdA 5, 1 f. — D. and Norway (Hull), MMR 51, 609.
Della Corte, A., s. Paesiello.

Dent, Edward J., s. Kretzschmar, Mozart, Musikgesellschaften, Pfitzner, Scarlatti.
Denza, Luigi. — MO 4, 2.
Desderi, Ettore, s. Klavier.
Damerini, Adelmo, s. Perosi.
Dessau. — Die neuerstandene Oper (Seidl), AMZ 50, 9.
Dette, Arthur, s. Wagner.
Dichtung. — Poetry and modern choralism (Fetters), MT 64, 959. — Some musical analogies in modern poetry (Lowell), MQ 6, 1. — Music in Chinese fairytale and legend (Martens), MQ 8, 4. — Poetry and the composer (Oliphant), MQ 8, 2. — Some observations on translation (Peyser), MQ 8, 3.
Dieren, Bernard van. — The music of D. (Gray), Sb 2, 2.
Diesterweg, Adolf, s. Besprechungen, Klavier, Musikinstitute.
Dilettantismus (Jemnitz), Mk 15, 6.
Dirigieren. — Aus der Dirigenten-Perspektive (Blech), BIS 2, 8. — A short history of „conducting" (Carse), Sb 2, 7. — L'art du chef d'orchestre (Coeuroy), SMpB 11, 23. — Die Geschichte des Taktstockes (Haferland), ChV 4, 11. — A word on conductors (Kramer), Che 24. — Die Zeichensprache des Dirigenten (Marsop), AMZ 50, 2. — Are the most and best conductors pianists? (Niecks), MMR 50, 600. — Allerlei Kapellmeister (Petzet), S 80, 49. — L'art du chef d'orchestre (Saminsky), RM 4, 1 — Wonach beurteilt man Dirigenten? (Unger), NMZ 44, 7.
Dobrowen, Issaye (v. Niesemann), MdA 5, 1.
Döbereiner, Christian, s. Cembalo.
Domansky, W., s. Fuchs.
Donizetti, G. — La „Favorita" è italiana? (Majno), RM 3, 10.
Douel, Martial, s. Vieurtemps.
Downes, Olin, s. Gilbert.
Draeseke, Felix. — (Seywald), ZM 90, 4, MKK 4, 2.
Dreis, Johannes, s. Musikunterricht.
Drews, Artur, s. Besprechungen.
Dreyer, A., s. Wagner.
Dryden, J., s. Händel.
Dubinski, Max, s. Hoffmann.
Dudelsack. — The bagpipe and its music (Bannard), MMR 48, 568.
Dukas, Paul. — (Calvocoressi), MMR 53, 625. — (s. a. Lalo).
Dulac, Edmund, s. Musik.
Dunhill, Thomas F., s. Stanford.
Duparc, Henri, s. Franck.
Dupin, Paul. — (Koechlin), RM 4, 3.
Dupont, Gabriel. — (Léna), M 83, 11.
Dvořák, Anton (Newmarch), Che 28.
Dyson, George, s. Musik.

E

Eberhardt, Siegfried, s. a. Violine.
Eckart, Friedrich, s. Oper.
Edwards, L. F., s. Musik.
Einstein, Alfred, s. Gesang, München, Musikgeschichte, Wagner, Walter.
Eitz, Carl. — (s. a. Musikunterricht). — Zur Kritik des Eitzschen Tonwortes (Berg), HfS 17, 12 u. (Werlé), HfS 17, 13 f.
Elgar, Edward (Blom), Che 24.
Elliott, Gilbert, s. Musik.
Elliott, Percy. — The songs of E. (Lowe), MMR 49, 588.
Elson, Arthur, s. Akustik.
Elson, Louis C., s. Oper.
Emmanuel, Maurice, s. Besprechungen, Lied.
Enders, Hans, s. Gesang.
Engel, Adolf, s. Chorgesang.
Engel, Carl, s. Tanz.
Engel, Emil, s. Improvisieren, Laute.
Engel, Erich, s. Gesang.
Engelbrecht, Kurt, s. Musikästhetik.
Engely, Giov., s. Bastianelli, Musik.
Epstein, Peter, s. Frankfurt, Musikfeste.
Erckmann, Fr., s. Haydn, Hoffmann, Lied, Mozart, Schütz.
Erhardt, Otto, s. Pfitzner, Oper.
Erlanger, Camille (Catulle-Mendès), M 83, 18.
Erlebach, Rupert O., s. Williams.
Ernest, Gustav, s. d'Arguto, Begabung.
Erotik in der Musik (Westermeyer), S 81, 8.
Erpf, Hermann, s. Kammermusik, Musik, Orgel.
Ertel, Paul. — Zum 25jähr. Kritikerjubiläum (Stege), E 3, 12. — s. a. Reger.
Eschmann, Karl H., s. Musik.
Escudier, Léon, s. Verdi.
Evans, Edwin, s. Bax, Bliß, Borodin, Debussy, Holst, Mussorgsky.
Evans, John, s. Ireland.
Expressionismus. — Bemerkungen zum E. (Steinhard), Mk 15, 1.

F.

Faber, Daniel Tobias, ein vergessener Erfinder auf dem Gebiete des Klavierbaus (Scholl), ZfI 42, 20/21 u. (Kinsky), 42, 23/24.
Facchini, August, s. Kirchenmusik.
Falchi, Stanislao (Monaldi), MO 4, 12.
Falla, Manuel de, s. Pedrell.
Faller, Ch., s. Kirchenmusik.
Faltis, E., s. Menter.
Fara, G., s. Musikinstrumente, Volksmusik.
Farbe. — La musique des couleurs et l'audition colorée (Benoit), Mercure de France 15. Juli 1923. — La couleur en mouvement, décor rationel de la musique (Carol-Bérard), RM 3, 10. — Musik u. Farbe (Gysi), Wissen u. Leben, Zürich 16, 6 f.
Fauré, Gabriel. — [Sammelheft mit Aufsätzen von:] (Vuillermoz, Ravel, Koechlin, Schmitt, Cortot, Roland-Manuel, Roger-Ducasse u. a.) RM 3, 11. — (Koechlin), M 83, 21 f. — (Parker), MMR 48, 574.
Faure, J. B. (de Curzon), MQ 4, 2.
Fedeli, V., s. Berlin.
Felber, Rudolf, s. Gesang, Mahler, Musikfeste, Musikpolitik.
Fellowes, Edmund Horace. — (Grew), Sb 2, 12. — (s. a. Byrd, Laute).
Fétis, François Jos. — (Niecks), MMR 48, 573 f.
Fetters, Arnold, s. Dichtung, Lied.
Feuerstein, Arnold, s. Gitarre.
Fibula, Leo, s. Militärmusik.
Field, John. — Russian F. (Montagu-Nathan),

MMR 48, 566 f. — Reminiscences of F. (v. Tideböhl), MMR 56, 627 ff.
Film, s. Kino.
Finke, Fidelio. — (s. a. Hindemith). — „Geschichte" [Selbstanzeige] A 3, 2.
Fischer, Johann, von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist (Wójcikówna), ZfM 5, 3.
Fischer, Michael Gotthardt (Seidenstücker), MSfG 27, 10/11.
Fischer, Walter, s. Orgel.
Fischer, Wilhelm, s. Laute.
Flatau, Theodor S., s. Gesang.
Fleischmann, U. R., s. Bruckner, Musik.
Fleury, Louis, s. Flöte.
Flöte. — The flute and its powers of expression (Fleury), ML 3, 4. — Die F. wieder als Soloinstrument (Lichtenstein), S 80, 48, To 26, 36. — Zur Geschichte der F. (Martell), MI 5, 5.
Flood, W. H. Grattan, s. Banaster, Oper.
Flottmann, F., s. Geige.
Folies d'Espagne. — (Pulver), MMR 50, 59 f.
Forcolin, R., s. Beethoven.
Ford, Ernest, s. Violoncello.
Forino, L., s. Violoncello.
Forsyth, J. A., s. Oper.
Foß, Hubert J., s. Oper.
Fourcaud, Louis de, s. Wagner.
Fowles, Ernest, s. Musik.
Franck, Cés. — MO 4, 12. — (Brussel), SMpB 11, 24. — (Goddard), Sb 3, 1. — (Goetze), Berliner Börsen-Zeitung 8. 12. 1922. — (Keller), SMZ 62, 25. — (Roberts), ML 3, 4. — (Selden-Goth), Berliner Börsen-Courier 8. 12. 1922. — (Simon), Deutsche Allgemeine Zeitung 9. 12. 1922. — (Tiersot), MQ 9, 1. — (White), Sb 2, 4. — F. pendant le siège de Paris (Duparc), RM 4, 2. — F.s organ music (Grace), MT 64, 960 f. — Sur quelques caractères de l'influence Franckiste (Schaeffner), RM 4, 2. — Les travaux d'école de F. (Tiersot), SMpB 12, 3 f. — Les œuvres inédites de F. (Tiersot), RM 4, 2.
Franke, Friedrich, s. Kirchenmusik.
Frankenberger, Heinrich, s. Besprechungen.
Frankfurt. — Aus Ratsakten des 17. Jhdts. (Epstein), ZfM 5, 7.
Franz, Rob. — Briefe (Heim), SMZ 61, 21 f. — Balladisches bei F. (Hirschberg), NMZ 44, 2. — Zwei ungedruckte Briefe an A. Fuchs (Müller), ZM 89, 22. — Drei unveröffentlichte Briefe (Röckl), NMZ 44, 2. — Letters of F. (Squire), MQ 7, 2.
Fraser, Andrew A., s. Wagner.
Frati, Lodovico, s. Bernacchi.
Frau, Die, u. die häusliche Klavierpflege (Ritte), E 3, 12. — (s. a. Orchester).
Friedlaender, Max. — (Bolte u. Kretzschmar), Jahrbuch Peters 1921. — (Mersmann), ZfM 5, 1. — (Morgenroth), AMZ 49, 40. — (Werner), DAS 23, 11. — (s. a. Beethoven, Brahms).
Friedland, Martin, s. Besprechungen, Mahler, Musik, Reger, Virtuosen.
Friedrich der Große u. die Musik seiner Zeit (Grüttner), Mw 2, 10
Friedrich, Hed., s. Gesang.
Friedrichs, Elsbeth, s. Musikunterricht.
Frimmel, Theodor, s. Klavier.
Frotscher, Gotthold, s. Lübeck, Mälzel, Musikfeste.
Fuchs, Albert, s. Franz.
Fuchs, Karl. — (Domansky), NMZ 44, 4. — (Soënik) ZM 89, 19.
Fuchs, Robert. — (Wenzl), NMZ 43, 23.
Fuller-Maitland, J. A., s. Cosyn, Musikinstrumente, Parry, Solmisation.
Furley, Henry J., s. Oper.
Furtwängler, Wilhelm. — (Beck), Mk 15, 8. — (Hennried), S 81, 11. — (Teßmer), Berliner Börsenzeitung 15. 11. 1922.
Futterer, Carl, s. a. Oper.

G

Gabler, K., s. Oper.
Gabriel, St., bei Mödling, eine Pflegstätte des gregorianischen Choralgesanges (Moißl), MD 10, 7/8.
Gaillarde s. Tanz.
Galuppi, B. — Round about a toccata of G. (v. d. Borren), MT 64, 963.
Gambe, Eine neue Tielke-G. (Sachs), ZfI 42, 29/30.
Gasco, Alberto, s. Olivieri.
Gatti, Guido M., s. Bloch, Casella, Debussy, Musik, Musikschulen, Musikunterricht, Pizzetti, Satie, Verdi.
Gatty, Nicholas, s. Oper.
Gauthier, Eva. — The art of G. (Greville), Sb 3, 7.
Gayrhos, R., s. Musik.
Gehring, J., s. Bach.
Geige. — (s. a. Klavier, Violine). — Der italienische Geigenbau u. sein Ursprung (Badermann), MI 5, 1. — Stradivari [betr. Geigenbau] (Flottmann), ZfI 43, 20/21. — Zur Theorie des Geigenbaues (Gorodin), ZfI 43, 7 f. — Kritische Übersicht über Neuerungen im Geigenbau 1922 (Großmann), DIZ 24, 1 ff. — Homogener Resonanzboden u. Geigenproblem (Hansen), ZfI 42, 13 f. u. (Flottmann), 42, 19. 26/27. 34. — Zur Geschichte der G. (Martell), MI 4, 20 ff. — Die neue Koch-Geige (Meißner), S 81, 9, NMZ 44, 16. — Geigennot (Rottländer), AMZ 50, 21. — Eine Theorie der Geige auf mechanischer Grundlage (Seiffert), AfM 4, 4.
Geiger, Albert, s. Musikhandschriften.
Georgii, Walter, s. Klavier.
Gerhardt, Paul, s. Leipold.
Gerstenmaier, G., s. Gesang.
Gesang, Sprechen. — (s. a. Bernacchi, Chorgesang, Laute, Musikunterricht). — Schulgesangreform in Österreich, MD 11, 1. — Gesangsunterrichtsreform, Stimmbildung und Sprechbildung in den Schulen (d'Arguto), E 3, 8. — Die pädagogisch-wissenschaftl. Kunst des Gesanges (d'Arguto), E 4, 6. — Die Philosophie u. die neue Aesthetik des Zukunftsgesanges (d'Arguto), E 3, 12. — Die organisierte Synergie der Gesangsunterrichtskunst (d'Arguto), ChL 4, 3/4. — Kunstgesang u. „Einregister" (Brunck), ChL 3, 19/20. — Die Reform der Gesangsunterrichtskunst u. der neuklassische Belcanto-Schönseelengesang (d'Arguto), ChL 3, 17/18. — Allgemeines u. Grundsätzliches über Gehör- u. Notensingen in der Schule (Busch), HfS 17, 11. — Scientific voice training (Clippinger), MQ

4, 4. — Altitalienische Kastraten (Einstein), A 2, 12. — Der Schulgesangunterricht als Grundlage der musikal. Bildung des Volkes (Eitz), Deutsche Revue 46, 6. — Die Gesangskunst der Kastraten (Enders) MD 11, 2. — Vom Partienstudium des Opernsängers (Engel), Mk 15, 8. — The modern art-song (Felber), Sb 2, 12. — Zur Erkennung der Singschwäche (Flatau), Sti 17, 1/3. — Die Lösung des Stimmbildungsproblems (Friedrich), SMpB 11, 13. — Darstellendes Singen (Gerstenmaier), HfS 17, 14 f. — Unsere Sorgenkinder, die Brummer (Grahl), HfS 17, 8. — Unaccompanied song (Greville), Sb 3, 4. — Zur Hebung deutscher Sangeskultur (Hagen), (Schliepe), To 26, 29, ChL 3, 11/12 u. ff. — Comment articuler dans le chant (Heim-Russinger), SMpB 12, 7. — Warum haben wir so wenig gute Sänger? (Henke), To 26, 23/24. — Von den Grundlagen deutscher Stimmbildung (Hering), HfS 17, 19. — Die viergestrichene Oktave in der Stimmbildung (Hering), AMZ 50, 20. — Über Gesangsprosodie (Heyer), Gi 4, 2. — Mein kleines Töchterchen. Ein Beitrag zur sprachlich-musikalischen Erziehung (Hernried), ZM 89, 12. — Die Hochalterierung der Vokale. Ein sprachlich-musikal. Problem (Hernried), ChL 3, 9/10. — Die Gesangskunst in Holland (Hertog), Mw 3, 1. — The voice in modern song (Klein), Sb 3, 1 f. — Die Stimmbildung u. das Problem der Höhe (Klunger), Sti 17, 7/9. — The futility of the Anglican chant (Pearce), MQ 6, 1. — Das Gesangsregister u. das Einregister (Reinecke), SMpB 12, 10. — Tonansatz (Ruge), MpB 45, 13/16. — Die Lösung des Stimmbildungsproblems. Eine Entgegnung (Schiegg), NMZ 43, 19. — Massen-Stimmbildung (Schliepe), S 81, 21. — „Appogio" (Schmitz), Sti 16, 10/12. — Two curious cases of voice failure (Scripture), MT 64, 963. — Der Frei- u. Haupttreffer Primavista (Sporck), BB 46, Maienstück. — Über die Musik der Sprache (Stege), E 4, 4/5. — Breathing and common sense (Thorpe), MQ 9, 1. — Schulgesangunterricht (Zehnter), SMpB 12, 3.

Geß, Wolfgang Friedr., s. Reger.
Gettemann, Auguste, s. Jongen.
Giacomo, S. di, s. Neapel, Zingarelli.
Gigler, Herbert Johannes, s. Musik.
Gilbert, Henry F. — (Downes), MQ 4, 1.
Giraldi, Romolo, s. Musikkritik.
Gitarre. — (s. a. Berlioz). — Gitarrensolospiel u. Gitarrentechnik (Albert), Gi 3, 12. — Einige Worte zum G.-bau (Feuerstein), ZG 1, 3. — Die neuzeitige gitarristische Bewegung (Forts.) (Klinger), Gf 23, 1/3. — Zur Geschichte der G. in Frankreich von 1500—1750 (Koczirz), ZG 1, 5 f. — Die spanische Gitarristik im 16. Jhdt. (Koczirz), ZG 1, 3. — Alte Gitarrenmusik: F. Ferandiere (Koczirz), Gi 3, 11. — G. u. Volksbildung (Kolesschka), Gi 3, 7. — Lied u. G. (Kolesschka), ZG 2, 6. — G.-musik in der Wiener Stadtbibliothek (Orel), ZG 1, 4. — Zur Psychologie des G.-spiels (Pirchan), ZG 1, 4 f. — Schullied u. G. (Wunderler), ZG 2, 2. — Die Grundlagen des modernen G.- u. Lautenunterrichts (Schwarz-Reiflingen), Gi 3, 6 ff. — Aufgaben der neuzeitlichen Gitarristik (Zuth), ZG 1, 2. — Vom Leben u. Sterben der G. in Alt-Wien (Zuth), ZG 2, 5 f.
Gläßing, W., s. Ästhetik.
Glasenapp, Carl Friedrich. — Aus 30 Jahren Briefwechsel zwischen G. u. v. Wolzogen, BB 45, Sommerstück ff.
Glocken. — (s. a. Hachenburg). — Erhaltung ... alter Glocken ... (Biehle), MI 5, 13/14 f. — Zur Frage der G.-beschaffung (Schnorr v. Carolsfeld), ZKB 4, 7.
Gluck, Ch. W. v. — Eine interessante Neubearbeitung von „Iphigenie auf Tauris" (v. Lepel), ZM 90, 4. — Zwei unveröffentlichte Briefe an Carl August (Müller), Mk 15, 9. — G. in Paris (Sondheimer), ZfM 5, 3. — „Die Pilger von Mekka" in Wiesbaden (Uhl), AMZ 49, 40.
Gobineau, J. A. comte de. — Note musicale sur G. (Coeuroy), RM 3, 9.
Goddard, Scott, s. Chopin, Franck, Mahler, Musikfeste, Ravel.
Godet, Robert, s. Mussorgsky, Schönberg.
Godowsky, Leopold. — The pianoforte works (Beard), Sb 3, 7.
Godowsky, Louis, s. Violine.
Goguel, O., s. Musikunterricht.
Göhler, Georg, s. Besprechungen, Brahms (s. a. Oper).
Göllerich, August (Auer), MD 11, 2.
Goethe, Joh. Wolfg. v. — (s. a. Chorgesang). — G.sche Lieder in der Musik (Batke), MK 1922, Juni f. — G. u. die Musik (Hoffmann), MdA 5, 3. — G.s Notenbesitz (Lepel), Deutsche Zeitung, Berlin 27. Aug. 1922. — G.s Harfenspielergesang „Wer sich der Einsamkeit ergibt" in den Kompositionen Schuberts, Schumanns u. H. Wolfs (Mies), ZfAe 16, 3.
Goetz, Hermann, u. Mannheim (Hernried), NMZ 44, 11.
Goetze, Alfred, s. Franck.
Goller, Vinzenz, s. Besprechungen, Kirchenmusik, Mitterer.
Gong, s. Musikinstrumente.
Goossens, Eugène, s. Streichquartett.
Gorodin, El. Aler., s. Geige.
Goudimel, Claude. — (Müller), NMZ 43, 23.
Gounod, Ch. — (Corder), MT 64, 959. — (Tiersot), MQ 4, 3. — (Vuillemin), M 83, 1 f. — Miscellaneous letters (Prod'homme), MQ 4, 4. — G.s letters (Tiersot), MQ 5, 1. — G.s early musical education (Trever), MMR 50, 594.
Grabner, Hermann. — „Weihnachts-Oratorium" (Seybold), NMZ 44, 8.
Grace, Harvey, s. Franck.
Graf, Max, s. Mozart, Reger.
Grahl, Heinrich, s. Gesang.
Gras, Hans Peter, s. Besprechungen.
Gray, Cecil, s. Dieren.
Gregorianischer Gesang, s. Kirchenmusik.
Grétry, A. E. M. — Les ancêtres de G. (Long des Clavières), RM 4, 3.
Gretscher, Philipp, s. Schumann.
Greville, Ursula, s. Gauthier, Gesang, Musik.
Grew, Sydney, s. Bantock, Delius, Fellowes, Klavier, Lloyd, Musik, Musikautomaten.
Grießinger-Metzger, s. Beethoven.

Hight, G. Ainslie, s. Wagner.
Hiller, Paul, s. Oper.
Hindemith, Paul. — (Löwenbach), A 2, 11. — Der Fortrott im Konzertsaal (Kammermusik op. 24 Nr. 1) (Heuß), ZM 90, 3. — H.s Zyklus „Die junge Magd" (Schulhof), A 3, 1. — H. u. Finke (Steinhard), A 3, 1.
Hirschberg, Leopold, s. Franz, Loewe.
Hirschberg, Walther, s. Oper, Tschaikowsky.
Hisgen, W., s. Beethoven.
Hödel, Otto, s. Musik.
Höfle, Paul. † — (Grünwald), MdS 5, 2.
Högner, Friedrich, s. Musikfeste.
Höh, Hans von der, s. Oper.
Hören. — On hearing music (McAlpin), MQ 8, 3. — Moderne Hörmethode (Schorn), NMZ 44, 4.
Hoerth, F. L., s. Mozart, Rimskij-Korsakoff.
Hoffmann, E. A., s. Tonwort.
Hoffmann, E. T. A. — (Dahlke), HfS 17, 6. — (Erckmann), NMZ 43, 18. — (v. Schaukal), BB 45, Sommerstück. — (Westermeyer), S 80, 51. — H.s Verteidigung seiner „Freischütz"-Kritik (Dubinski), AMZ 49, 45. — H.s Beziehungen zu Naegeli (Knoll), SMZ 62, 21. — H.s Klavier- u. Kammermusik (Kroll), AMZ 49, 25. — Über den Musiker H. (Kroll), ZfM 4, 9/10, NMZ 44, 8, RMZ 23, 25/26. — H. als Bühnenkomponist (Kroll), Mk 15, 2. — H.s Zauberoper „Undine" (Pochhammer), ZM 89, 23. — H. u. Fouqués Undine (v. Wolzogen), Wä 5, 6. — (Zimmermann), T 24, 11.
Hoffmann, Fritz. — (Lewalter), ChL 4, 7/8.
Hoffmann, J., s. Musikunterricht.
Hoffmann, R. St., s. Goethe, Mozart, Schreker, Wien, Wunderkind.
Hohenemser, Richard, s. Beethoven, Musikfeste.
Holbrooke, Joseph. — (Moore), MO 5, 5. — (Moult), Sb 2, 7. — (s. a. Musik).
Holl, Karl, s. Besprechungen, Musikfeste.
Hollaender, Alexis, s. Musik.
Holle, Hugo, s. Musikfeste, Reger.
Holst, G. — „The perfect fool" (Evans), MT 64, 964.
Holstein, Franz von. — (Bruns), NMZ 44, 1 ff.
Holtzmann, Robert, s. Mahler.
Holz, Herbert Joh., s. Oper.
Horgan, Mary Katherine, s. Beethoven.
Howard, John Tasker, s. Volksmusik.
Howard, Walther, s. Musikunterricht.
Howard-Kranzegg, Walther, s. Noten.
Hüe, Georges. — (Brunel), M 83, 31 f.
Hüllmandel, Nikol. Joseph. — (de St.-Foix), RM 4, 6.
Hugo, Victor, et la musique (Heugel), M 85, 15 f.
Hull, A. Eaglefield, s. Bach, Buxtehude, Byrd, Couperin, Debussy, Delius, Harmonie, Komponieren, Musik, Mussorgsky, Oper, Orgel, Purcell, Rosing, Tonleiter, Weihnachten.
Hummel, J. N., s. a. Beethoven.
Humperdinck, Engelbert. — (Lorenz) Ho 19, 2.
Hunt, H. Ernest, s. Konzert.
Huré, Jean, s. Orgel.
Hurry, R. B., s. Musik.
Hurschenruyter, G., s. Musik.

J

Jachimecki, Zdzislaw, s. Musik.
Jacobs, W., s. Oper.
Jalowetz, Heinrich, s. Schönberg.
Janácek, Leo. — (s. a. Oper. — (Brod), A 3, 1.
Janiczek, Julius, s. Lied, Musik.
Jann, Karl, s. Liszt.
Janowitz, Otto, s. Musiker.
Jardillier, R., s. Musik.
Jaritz, Fritz, s. Konzert.
Jdelsohn, A. Z., s. Kirchenmusik.
Jean-Aubry, G., s. Debussy, Delacroix, Musik, Ravel, Roland-Manuel.
Jelmoli, Hans, s. Musikfeste.
Jemnitz, Alexander, s. Dilettantismus, Klavier.
Jenkins, Cyril, s. Parry.
Jennens, D., s. Musik.
Jllica, Luigi. — (Alfano), MO 2, 1.
Improvisieren. — (s. a. Musikunterricht). — Improvisation (Berger), MMR 49, 583. — Vom J. (Engel), Gi 4, 3 f. — A propos d'improvisation (Lauber), SMpB 12, 2.
Impressionismus. — Der Stil der impressionistischen Musik (Pisling), Mk 15, 1.
Incagliati, M., s. Perosi.
d'**Indy,** Vincent. — SMpB 11, 13 f. — (Le Flem), M 83, 29 f.
Intervall. — Intervalli enarmonici „enarmonium" e l'avvenire della musica (Cantarini), RMI 29, 2.
Joachim, Joseph. — Ein Brief J.s zur Bearbeitungsfrage bei Bach (Kinsky), Bachjahrbuch 1921.
Jöde, Fritz, s. Busoni, Musik, Musikunterricht.
Johne, Eduard, s. Musikbibliotheken.
Jomelli, Nik. — Ernelinde et J. (Pincherle), RM 4, 7.
Jones, Robert, and his prefaces (Heseltine), MT 64, 960 f.
Jongen, Joseph (Getteman), RM 4, 9.
Ireland, John. — (Evans), MQ 5, 2. — The songs of I. (Lyle), Sb 2, 12.
Isaacson, Charles D., s. Musik, Musikfeste.
Istel, Edgar, s. Beethoven, Bizet, Lied, Rossini, Wagner.
Jullien, Adolphe, s. Lalo.
Junk, Victor, s. Reger.
Juristisches, Soziales. — (s. a. Musikpolitik). — Die Organisation der Konzertvereine (Cahn-Speyer), NMZ 43, 21. — Ein Beitrag zur sozialen Stellung der Musiker (Chop), DMMZ 44, 19/20. — Zur sozialen Stellung der Musiker (Chop), S 80, 39. — Eine gerichtliche Entscheidung über die Frage: Darf die Aufführung unbekannter Opern durch private finanzielle Mittel herbeigeführt werden? (Heuß), ZM 90, 9/10. — Zur Schaffung einer Musiknothilfe (Heuß), ZM 90, 5. — Das Bearbeitungsrecht bei Werken der Tonkunst (Knab), AMZ 29, 38. — The social status of French violiniste prior to the 18. century (Pincherle), MQ 8, 2. — Der internationale Kongreß der Verbände zur Verwertung der musikalischen Urheberrechte (Rasch), AMZ 49, 40. — Die Not der deutschen Tonsetzer (Schaub), AMZ 29, 37. — The American composer and the American music publisher (Sonneck), Sb 3, 7. — Kapital u. Kunst (Westermeyer), S 81, 2. — Tonkünstler als Verleger. Ein ge-

Griffes, Charles T. — The songs of G. (Upton), MQ 9, 3.
Grimm, Karl Friedrich, s. Klavier.
Großmann, Max, s. Geige.
Grovlez, Gabriel, s. Offenbach.
Grünfelds Klavierwerke (Wagner), SMpB 12, 1.
Grünwald, Richard, s. Höfle, Ott.
Grüttner, Felix, s. Friedrich der Große.
Grunsky, Karl, s. Bruckner, Bülow, Chamberlain, Pfitzner, Wagner.
Günther, Rudolf, s. Kirchenmusik.
Guedron, Pierre, un musicien dramatique du XVIIe siècle français (de La Laurencie), RMI 29, 3.
Günther, Siegfried, s. Busoni, Kindscher, Mahler, Musik.
Güttler, Hermann, s. Musik.
Gui, Vittorio, s. Musik, Puccini.
Gysii, Fritz, s. Farbe, Lied.

H

Haas, Joseph. — Werk 58: „Tag u. Nacht" (Tischer), RMZ 23, 37/38.
Haas, Robert, s. Beethoven, Bruckner, Leitmeritz.
Haas, Theodor, s. Beethoven, Laute, Wien.
Haba, Alois, s. Vierteltonmusik.
Hachenburg, Tilman von, Ein berühmter Glockengießer des 15. Jhdts. (Steffen), GBl 47, 6 f.
Hadland, F. A., s. Musik, Musikinstrumente, Oboe.
Händel, Georg Friedrich. — (s. a. Musikfeste, Schütz, Walsh). — Zum H.-Fest in Halle u. die H.-Bewegung ZKB 4, 7. — The immanence of H. (Antcliffe), Sb 2, 11. — Dryden and H. (Bannard), MMR 51, 611. — H.s „Julius Cäsar" auf der Göttinger Bühne (Heuß), ZM 89, 18. — H. in Italien (Leichtentritt), Mk 15, 2. — The minuet in H.s Messiah (Mansfield), MQ 5, 1. — Die Entstehung der Wassermusik (Michael), ZfM 4, 11/12. — Zur Karlsruher Einrichtung von H.s Tamerlan (Roth), ZfM 5, 7. — Die Welt H.s (Schering), HfS 17, 10 f. — H.s clock music (Squire), MQ 5, 4.
Haeuschkel, B., s. Breslau.
Haferland, W., s. Dirigieren.
Hagedorn, Thomas, s. Wagner.
Hagemann, Carl, s. Mahler, Wagner.
Hagen, Otfried, s. Gesang.
Hahn, Robert, s. Musikunterricht.
Halbig, Hermann, s. Musikfeste.
Halm, A., s. Besprechungen, Klavier.
Halperson, M., s. Newyork.
Hamburg. — (s. a. Kirchenmusik). — Das Konzertleben in H. (Chevalley), Mw 2, 11. — Die Hamburger Oper (Pfohl), Mw 2, 11.
Hammond, Richard, s. Musik.
Handschin, Jacques, s. Musik.
Hauff, Johann Nicolaus. — (Reichenbach), MG 1, 6.
Hansen, Christian J., s. Geige, Klavier.
Harmonie. — Die Wechseldominanten (Hennried), NMZ 44, 4. — New vistas in harmony (Hull), MMR 52, 618. — About basses (Mansfield), MQ 6, 3. — Notes on the nature of h. (Ortmann), MQ 7, 3. — The minor chord (Strangways), ML 4, 1. — H. oder Melodie? Eine zeitlose Frage zeitgemäß betrachtet (Weweler), WM 67, 8.
Harmonium. — Moderne Harmoniumkunst (Hennig), E 3, 9/10. — Das H. als kirchliches Instrument (Schmidt), KiM 4, 38.
Harper, Edward E., s. Begabung.
Harpsichord, s. Klavier.
Harris, Clement Antrobus, s. Musik, Tiere.
Hart, Ernest, s. Militärmusik.
Hart, Jerome, s. Newyork.
Hartmann, Georg, s. Mozart, Oper.
Hartmann, Robert, s. Musik.
Hartmann, Rudolf, s. Bizet, Programmusik, Weber.
Hartt, Julius, s. Bloch.
Hasse, Karl, s. Besprechungen, Musikfeste, Reger.
Hausegger, Siegmund v. — (Müller), NMZ 43, 22. — H., der Dirigent (Marsop), NMZ 43, 22. — H. als Schriftsteller (Seidl), NMZ 43, 22. — s. a. München.
Hausmusik. — Beiträge zur Erneuerung unserer H. (Küster), DVo 1922, 11. — Über deutsche H. (Maßke), ZM 89, 24.
Haydn, Jos. — H.s „Schöpfung" u. „Jahreszeiten", DAS 24, 2/3. — Zoofonia Haydniana (E. M.), MO 4, 12. — H. and the Scottish folk-musik (Abraham), SMM 4, 4. — H.s skull (Erckmann), MMR 52, 622.
Heck, Johann. — Das Liederbuch des H. (Krabbe), AfM 4, 4.
Hegar, Friedrich. — H.s Kompositionen [Verzeichnis] (Refardt), SMZ 63, 5 ff.
Hehemann, Max, s. Musikfeste.
Heim, Arnold, s. Tiere.
Heim, W., s. Franz.
Heim-Russinger, s. Gesang, Kirchenmusik.
Heine, Heinrich. — H.s musical feuilletons, MQ 8, 2 f. — H. critico musicale (B. B), MO 4, 11.
Heinemann, Ernst, s. Mozart.
Helfert, Vladimir, s. Lied, Oper.
Heller, Stephen. — (Piorkowski), E 3, 11.
Henke, Margarete, s. Gesang.
Henkel, H., s. Rühlmann.
Hennig, Knut, s. Harmonium.
Henninger, s. Musikunterricht.
Henry, Leigh, s. Tanz.
Hensel, Walter, s. Lied.
Herbart, D. F. — s. a. Beethoven.
Hering, Hermann, s. Gesang.
Hermeneutik. — Zum Kapitel „H." (Schulz), HfS 17, 19.
Hennried, Robert, s. Besprechungen, Brahms, Furtwängler, Gesang, Goetz, Harmonie, Heuberger, Konzert, Mozart, Müller, Musik, Musikfeste, Musikkritik, Quinten, Reger, Thomas.
Herold, Max (Smend), AfM 4, 4.
Herrmann, s. Kirchenmusik.
Hertel, Matthäus. — H.s theoretische Schriften (Schünemann), AfM 4, 3.
Hertog, H. J. den, s. Gesang.
Heseltine, Philip, s. Jones.
Heuberger, Richard. — H.s Männerchöre (Hennried), ChL 3, 11/12.
Heugel, Jacques, s. Hugo.
Heuß, Alfred, s. Besprechungen, Händel, Hindemith, Juristisches, Kretzschmar, Musikfeste, Oper, Wagner.
Hey, van der, s. Kallenberg.
Heyer, Eva, s. Gesang.
Heymann, Alfred, s. Maultrommel.

schichtl. Rückblick (Westermeyer), S 80, 26 u. 33.

K

Kaehler, Willibald, s. Mozart.
Kämmerer, N., s. Kirchenmusik.
Kämpf, Karl. — „Die Macht des Liedes", To 27, 10.
Kahl, Willi, s. Musik, Schubert.
Kahse, Georg Otto, s. Chorgesang.
Kaiser, Alfred. — MMR 48, 565.
Kaiser, Ludwig, s. Musikfeste.
Kaiser, Toni, s. Chopin.
Kalisch, Alfred, s. Musikkritik, Oper.
Kallenberg, Siegfried (v. d. Hey), NMZ 43, 24.
Kammermusik. — (s. a. Musik, Musikfeste). — The recent rise of chamber-music in England (Antcliffe), MQ 6, 1. — Neue K. (Aufsatz nebst Besprechungen) (Erpf), NMZ 43, 22. — Chamber-music: its past and future (Scott), MQ 7, 1.
Kaminski, Heinrich. — Zu meinem Concerto Grosso (Kaminski), MdA 5, 5.
Kapp, Julius, s. Berlin, Bizet, Nicolai, Oper, Schmidt, Schreker, Wagner, Weber.
Karneval. — Carnivals (Berger), MMR 53, 627.
Karpath, Ludwig, s. Wagner.
Kassel s. Cassel.
Kastraten s. Gesang.
Katze s. Tier.
Kaufmann, Oskar, s. Berlin.
Kaun, Hugo. — (Kruse), S 81, 12. — K. als Chorkomponist (Pfannenstiel), ChL 4, 5/6.
Keller, Hermann, s. Orgel, Reger, Schütz.
Keller, Otto, s. Brahms, Franck.
Kelly, F. Joseph, s. Kirchenmusik.
Kerntler, E. J., s. Breithaupt.
Kestenberg, Leo, s. Musikpolitik.
Keußler, Gerhard v. — „Symphonie an den Tod" (Steinhard), Mw 3, 3, A 2, 12.
Khan, Navroz, s. Musik.
Kidson, Frank, s. Playford, Walsh.
Kilenyi, Edward, s. Musik.
Kilian, Eugen, s. Meyerbeer.
Kimbell, H. Julian, s. Allin.
Kindscher, Johann Ludwig Gottfried. — Eine verschollene Liedersammlung des K. (Günther), ZfM 5, 7.
Kino. — Film-Musik (Unger), DVo 1922, 10.
Kinsky, Georg, s. Faber, Joachim, Musikinstrumente, Musiksammlungen, Tielke.
Kirch, A., s. Chorgesang.
Kirchenmusik. — (s. a. Dichtung, Gabriel, Lied, Luther, Musikfeste, Musikinstitute, Musikunterricht, Tanz, Wagner). — Der Kongreß für Kirchenmusik u. unsere Zeit. KiM 4, 40. — Zur Stellung des Chorals KiM 3, 33. — Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten (Abert), ZfM 4, 9/10. — Einiges über die Aussprache des Lateins (Bohn), GBl 47, 7/8. — Die Gesänge der Requiemsmesse (Bohn), GB 39, 10/11. — On Syrian liturgical chant (Bonwin), MQ 4, 4. — Der Introitus von Weihnachten „Puer natus est" (David), GB 39, 12. — Musik u. christliche Kirche (Franke), MD 10, 7/8. — Dom Mocquereaus Choralkursus in New York (Facchini), MD 11, 1. — Le Psaultier Laufer et les organistes romands (Faller), SMpB 12, 15 f. — Neue Wege u. Ziele der K. (Goller), MD 10, 5/6. — Die liturgische Bewegung in der katholischen Kirche (Günther), MSfG 28, 3 f. — La voix dans le chant choral (Heim-Russinger), SMpB 11, 16. — Staat u. K. (Herrmann), KiM 4, 42. — Der Kirchengesang der Jakobiten (Idelsohn), AfM 4, 3. — Parallelen zwischen gregorianischen u. hebräisch-orientalischen Gesangsweisen (Idelsohn), ZfM 4, 9/10. — Kirchenmusiker u. Gottesdienst (Kämmerer), E 3, 9/10. — Plain chant, the handmaid of the liturgy (Kelly), MQ 7, 3. — Der Einfluß der Italiener auf die Wiener K. im 18. Jhdt. (Klafsky), MD 10, 5/6. — La restauration du Chant grégorien (Laloy), M 83, 47. — Probleme der K. unserer Tage (Lechthaler), MD 11, 1. — Hamburgische K. im Reformationszeitalter (Leichsenring), Mw 3, 6 f. — Old village church music (Mc Arthur), MT 64, 952. — Liturgie u. K. (Mahling), KiM 4, 42. — Das Amen der Gemeinde (Mehl), MSfG 28, 1/2. — Abendmetten (Menschling), MSfG 28, 4/5. — Beobachtungen zum geistlichen Liede (Müller), ZfM 5, 7. — Die Choralbearbeitung von Bach bis zur Choralfantasie Regers (Müller), SMZ 62, 22 f. — A brief study of the Russian liturgy and its music (Norden), MQ 5, 3. — Kirchenmusikalisches aus der Verfassunggebenden Kirchen-Versammlung für die Landeskirche der alten Provinzen Preußens (Pfannschmidt), MSfG 28, 3. — Un ancêtre de la musique d'église (Reinach), RM 3, 9. — Byzantine music (Tillyard), ML 4, 3. — Die deutsche K. im Zeitalter nach Bach (Sebastian), MKK 4, 1. — „Geh aus mein Herz" (Stahl), KiM 3, 34. — Gegenwarts- u. Zukunftsausgaben (Stier), ZKB 4, 6 — Why is church music so bad? [Forts.] (Terry), Sb 2, 2. — Die Gesänge der hl. Hildegard (Ursprung), ZfM 5, 6. — Die musikalische Ausbildung des Geistlichen u. des Kirchenmusikers (Voß), KiM 4, 43. — Some exotic elements of Plainsong (Wellesz), ML 4, 3. — Wie hast du's mit der religiösen Musik (Werner), DAS 23, 11. — Sologesang im Gottesdienst (Wiedemann), KiM 3, 34. — Die Liturgie des Kindergottesdienstes (Zänker), MSfG 28, 4/5 f.
Kitchener, Frederick, s. Musik.
Klafsky, A. M., s. Kirchenmusik.
Klanert, Paul, s. Musikfeste.
Klang. — Fortefabrikanten (Brache), MpB 45, 17/20 f.
Klangfarbe s. a. Rhythmus.
Klaren, Georg, s. Pantomime.
Klarinette. — The clarinet in te 18th century (Carse), Sb 2, 4.
Klavichord s. Klavier.
Klavier. — (s. a. Cembalo, Cosyn, Faber, Frau). — Neue Wege des K.-baues (Aber), E 4, 2. — Über den Gebrauch des Pedals (Alioth), SMpB 11, 14 f. — Zum Jubiläum des Pianoforte (Badermann), MI 5, 6. — The piano music of the modern Spanish school (Beard), MMR 51, 610. — Of notable Piano Concertos, neglected and otherwise (Bellmann), MQ 7, 3. — Was sagt der Physiker zum Streit über die K.-Methoden? (Brelow), MpB 46, 3. — Der moderne K.-Auszug (Broesike-Schoen), Mw 2, 12. — Das moderne K.-spiel (Broesike-Schoen), Libelle,

Wurzen 5, 17 f. — Insegnamento del Pianoforte (Capra), MO 2, 4. — Mr. Moor's pianoforte (Clyne), Sb 3, 11. — Die Muskel-Fixierung als Grundlage der K.-technik (van Dam), NMZ 43, 24. — La scrittura pianistica di alcuni musicisti italiani contemporanei (Desderi), P 4, 3. — Wandlungen (betr. Gebrauch des linken Pedals im Konzertsaal) (Diesterweg), AMZ 50, 14. — Das K.-spiel mit gekreuzten Händen (Frimmel), ZM 90, 11. — Die K.-musik der letzten Jahrzehnte (Georgii), AMZ 44, 15. — The piano player (Grew), Sb 2, 3. — Der Gegenwartsbegriff der K.-spielkunst (Grimm), Chemnitzer Allgem. Zeitung 4. 6. 1923. — Das Signal im ersten K.-unterricht (Halm), SMpB 12, 6 f. — Aufgaben u. Ergebnisse physikal. Forschungen im K.- und Geigenbau (Hansen), ZfM 5, 8. — K.-fabrikation als Kulturdokument (Jemnitz), AMZ 49, 39. — Oskar Raif u. die Verbesserungsfähigkeit des Spielorganismus (Landolt), MpB 46, 1. — Zur Geschichte des K. (Martell), Mw 3, 9. — The modern Russian pianoforte sonata (Martens), MQ 5, 3. — Die Bedeutung der programmatischen Vortragsmusik im K.-unterricht (Neumann), ZM 90, 7. — Parisian pianists of another day (Niecks), MMR 48, 565 ff. — Maendlers Bach-K. (Nüßle), Mk 15, 11. — Hinweise zur Erziehung einer gesunden K.-technik (Posener), ZM 90, 3. — Zur Kunst des Liedbegleitens u. Korrepetierens (Ritte), E 3, 8. — Der beseelte K.-ton (Ritte), E 3, 8. — Das Röntgenbild im K.-stück (Ritte), E 4, 1. — Untersatz oder Unterschwung? Eine daumenpädagog. Studie (Ritte), E 4, 4/5. — Über energetische Handschulung bei Kindern (Säuberlich), E 4, 1 ff. — The passing of the pressure touch (Weyman), MQ 7, 1. — A note on the clavichord and harpsichord (Wilkinson), ML 4, 2.

Klein, Hermann, s. Battistini, Gesang.

Klein, John W., s. Bizet.

Klemperer, Otto. — K.s Missa in C. (Schmitz), RMZ 23, 41/42.

Klinger, Franz, s. Gitarre.

Klunger, Carl, s. Gesang.

Knab, Armin. — K. in seinen Liedern (Pfannenstiel), RMZ 24, 15/16.

Knab, Armin, s. Juristisches.

Knappertsbusch, Hans (Marsop), AMZ 80, 8.

Knoll, Erwin, s. Hoffmann.

Kobelt, Johannes, s. Musikfeste.

Koch, Friedrich E. — (Dahlke), HfS 17, 15. — (Westermeyer), S 80, 27/28.

Koch, Max, s. Wagner, S.

Kock, Karl, s. Chamberlain.

Koczirz, Adolf, s. Gitarre, Laute.

Kodály, Zoltán. — (s. a. Bartók). — (Calvocoressi), MMR 52, 616. — Die Instrumentalmusik K.s (Szabolcsi), MdA 4, 17/18.

Koechlin, Charles. — (Royer), RM 4, 8. — The songs of K. (Oliphant), MQ 7, 2.

Koechlin, Charles, s. Bruneau, Dupin, Fauré, Konzert, Mussorgsky.

Koletschka, Karl, s. Gitarre.

Koloratur (Bie), A 2, 12.

Komponieren. Composer's methods (Hull), MMR 50, 590.

Konzert. — Programmes (Berger), MMR 52, 620. — Die Krisis unseres Konzertlebens (Chop), S 81, 6. — Neues Publikum (Hennried), AMZ 49, 49. — Auto-suggestion for concert artists (Hunt), Sb 3, 1. — Der Künstler u. der Konzertsaal im Spiegel der gegenwärtigen Zeit (Jaritz), S 81, 15. — Le public et les programmes de concerts (Koechlin), M 83, 48. — Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag (Nettl), ZfM 5, 3. — Personenkult im Konzertsaal u. Theater (Piorkowski), E 4, 6. — Selbstkritik u. Selbsterziehung des konzertierenden Musikers (Piorkowski), E 4, 4/5. — The value of analytical programmes (Pisk), Sb 3, 7. — Zur Reform des Konzertprogramms (Süßmuth), DAS 23, 8. — Vom Beifallklatschen (Weißler), AMZ 49, 39. — Das einheitliche Konzertprogramm (Wollong), O 23, 3.

Kool, Jaap, s. Musikinstrumente.

Kopke, Karl Theodor, s. Kornauth.

Kornauth, Egon. — (Kopke), RMZ 23, 41/42 f — (Veidl), A 3, 4.

Korngold, Erich Wolfg. — K. e la su „Citta Morta" (Reitler), MO 3, 2.

Kornstein, Egon, F., s. Streichquartett.

Krabbe, Wilhelm, s. Heck.

Kralik, Heinrich, s. Musikfeste.

Kramer, Walter, s. Dirigieren.

Krauß, Clemens. — (Decsey), MdA 4, 19/20.

Krauß, H., s. Musik.

Krehbiel, Henry Edward (Aldrich), ML 4, 3.

Krenek, Ernst. — K.s erste Symphonie (Bekker), MdA 5, 1.

Kretzschmar, Hermann. — (Dent), MdA 5, 5. — (Heuß), ZM 90, 2. — (s. a. Friedlaender).

Kritik s. Musikkritik.

Krohn, Ernest C., s. Musikbibliographie.

Kroll, Erwin, s. Hoffmann, München, Musik, Pfitzner.

Kroyer, Theodor, s. Besprechungen.

Kruse, Georg Rich., s. Kaun.

Kühn, Oswald, s. Oper.

Kühne, Bonifaz. — SMZ 62, 16.

Küster, Albert, s. Hausmusik.

Kuhnau, Joh. — (s. a. Musikfeste). — Das Lebenswerk K.s (Schering), NMZ 43, 18. — Ein Memorial K.s (Schering), ZfM 4, 11/12.

Kurthen, Wilhelm, s. Musikvereinigungen.

Kussewitzkij, S. A. (Schloezer), MdA 4, 11/12.

L

Lach, Robert, s. Beethoven.

Lachmann, Robert, s. Besprechungen, Musik.

Laible, Friedrich, s. Bellman, Bundklammer, Laute.

La Laurencie, L. de, s. Basset, Brillon, Guedron, Leclair, Musik, St.-George.

Lalo, Edouard. — [Aufsätze von:] (Dukas, Jullien, Lalo), RM 4, 5. — (Chantavoine), M 85, 4. — (Dukas), SMpB 12, 8 u. 11. — Une conversation avec M. Pierre Lalo (Lapommeraye), M 85, 4. — (Malherbe), M 83, 7 f.

Laloy, Louis, s. Kirchenmusik, Tanz.

Lancelotti, A., s. Beethoven, Medizin, Musiker, Saint Saëns.

Landé, Franz, s. Besprechungen.

Landi, Steffano. — Il S. Alessio (Pavan), MO 2, 11.
Landolt, Julius, s. Klavier.
Landormy, Paul, s. Ästhetik.
Landowska, Wanda, s. Bach.
Lang, Oskar, s. Bruckner, Musikbibliotheken.
Lange, Carl, s. Zoppot.
Lapommeraye, P. de, s. Lalo, Musikkritik.
Lauckner, Rolf, s. Oper, Weber.
Lauber, Joseph, s. Improvisieren.
Laugs, Robert. — (Struck), NMZ 44, 15.
Laute. — (s. a. Basset, Gitarre, Zupfgeige). — Maler u. Laute (Engel), Gi 3, 12. — The English lutenists (Fellowes), Sb 2, 6. — Laute- u. Klaviermusik mit Streichern (Fischer), ZG 1, 5. — Lauteneistisches aus den „Meistersingern" (Haas), ZG 2, 5. — Studien zur alten Lautenmusik (Koczirz), Gi 3, 8. — Lautenstimmung u. Lautenbesaitung (Laible), Gi 4, 4/5. — Etwas über Lautenspiel u. Lautengesang (Matzke), ZM 89, 12.
Lawrence, W. J., s. London, Musik, Oper.
Lechthaler, Josef, s. Kirchenmusik.
Leclair, J.-M. — Le rôle de L. dans la musique instrumentale (de la Laurencie), RM 4, 4.
Lederer-Eben, Sophie, s. Stavenhagen.
Le Flem, Paul, s. d'Indy.
Leichsenring, Hugo, s. Kirchenmusik.
Leichtentritt, Hugo, s. Besprechungen, Händel, Musik, Schütz.
Leipold, Bruno. — Das neue Jesus-Oratorium (Gerhardt), MSfG 28, 6 u. ZM 89, 13/14.
Leitmeritz. — Ein L.er Musikdruck von 1626 (Haas), A 3, 4.
Leitton, Der, u. seine Gesetze (Prümers), ChL 3, 15/16.
Leken, Guillaume. — (Sonneck), MQ 5, 1.
Lemonnier, Henry, s. Lied.
Léna, Maurice, s. Dupont, Massenet.
Lendvai, Erwin. — (Rein), MG 1, 1. — (Reuter), SSZ 15, 2.
Leonhardt, Carl. — (Stang), NMZ 44, 1.
Lepel, Felix von, s. Gluck, Goethe, Mussorgsky, Schütz, Weber.
Lercher, Adolf, s. Berlin.
Lewalter, Johann, s. Hoffmann.
Lewicki, Ernst, s. Besprechungen.
Lewy, Heinrich, s. Musikpolitik.
Ley, Stephan, s. Beethoven.
Libanus, Georgius, Lignicensis als Musiker (Reiß), ZfM 5, 1.
Lichtenstein, Alfred, s. Flöte.
Liebleitner, Karl, s. Lied, Musikunterricht, Tempo.
Liebrecht, Henri, s. Oper.
Liebscher, Artur, s. Niemann, Volksmusik.
Lied. — (s. a. Heck, Gitarre, Kindscher, Kirchenmusik, Laute, Pedrell). — Burns and the scottish folk-song (Abraham), ML 4, 1. — The relation of folk-song to the development of the music of our time (Bartók), Sb 2, 1. — American Indian cradle-songs (Curtis), MQ 7, 4. — La chanson populaire (Emmanuel), M 85, 26 f. — Weihnachten im Kirchenlied vom 14.—16. Jhdt. (Erckmann), ZM 89, 24. — Weihnachten im deutschen Kirchenlied bis zum 15. Jhdt. (Erckmann), NMZ 44, 6. — The poetry of modern English song (Fetters), Sb 3, 5. — Die Alpen u. ihre Darstellung im Lied (Gysi), SMpB 12, 4. — Contributo alla storia della „Marseillaise" (Helfert), RMI 29, 4. — Vom wahren Volksliede (Hensel), MG 1, 4. — Das „Binderschlagen" zu einem uralten Volkslied (Janiczek), DV 24, 3/4. — Is the Marseillaise a German composition? (Istel), MQ 8, 2. — Louis Vitet et la marseillaise (Lemonnier), RM 4, 1. — Vom deutschen Volksliede (Liebleitner), ZG 1, 5. — Altmünchener Lieder (Nettl), A 3, 5/6. — Das Locheimer Liederbuch (Neußer), DV 25, 3/4. — The songs of Young-Italy (Oliphant), MQ 9, 2. — Balladen (Petschnig), AMZ 50, 16 f. — Zwei mehrstimmige Lieder aus dem 15. Jhdt. (Reiß), ZfM 5, 9/10. — I canti popolari della Sicilia (Romagnoli), MO 3, 7. — Volkslied u. Gassenlied (Storck), ChL 4, 3/4. — Historic and national songs of France (Tiersot), MQ 6, 4. — Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes (Ursprung), AfM 4, 4 f. — Der Satz des zweistimmigen Schulliedes (Werlé), HfS 17, 21. — Zur Geschichte des begleiteten Sololiedes in Wien vor Schubert (Werner), Mw 3, 5.
Lindner, Adalbert, s. Reger.
Lioncourt, Guy de, s. Musikunterricht.
Liszt, Franz. — (s. a. Mozart). — Two unpublished letters to Mosonyi (Bartók), MQ 7, 4. — L.s Christus. Eine Einführung (Jann), ChL 4, 13/14. — L.s Huldigungs-Marsch und Weimar's Volkslied (Sonneck), MQ 4, 1. — L.s Sammlung „Venezia e Napoli" — besprochen (Stradal), NMZ 43, 23. — Verschiedene ungelöste Fragen bei den Werken von L. (Stradal), AMZ 49, 45.
Littleton, Henry. — MT 64, 959.
Liturgie, s. Kirchenmusik.
Liuzzi, Fernando, s. Wagner.
Lloyd, Ch. H. — The significance of L. (Grew), MMR 50, 591.
Locke, Arthur W., s. Musik.
Löbmann, Hugo, s. Musikunterricht.
Loewe, Carl. — Die Glocke in L.s Werken (Hirschberg), ZM 90, 8 f.
Löwenbach, Jan, s. Musik.
Löwenbach, Josef, s. Hindemith.
London. The early years of the first English Opera House (Lawrence), MQ 7, 1.
Long des Clavières, Pauline, s. Grétry.
Lopez, Sebatino, s. Theater.
Lorenz, Alfred, s. Humperdinck, Wagner.
Lorenz, C. Ad. — (Prost), HfS 18, 4. — (Seeger), ZM 89, 19.
Lorenz, Robert, s. Musikkritik.
Lorenzani, Paolo, à la cour de France (Prunières), RM 3, 10.
Lossen-Freytag, Jos. M. H., s. Musikfeste.
Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, als Komponist (Wintzer), NMZ 44, 6.
Lowe, George, s. Elliott.
Lowell, Amy, s. Dichtung.
Ludwig, Friedrich, s. Musik.
Lübeck, Vincent. — Die Orgelwerke L.s (Frotscher), ZKB 4, 9.
Lustgarten, Egon, s. Musikfeste.
Luther, M. — (s. a. Schütz). — L. als Tonsetzer (Moser), T 23, 7. — L. u. die deutsche

Kirchenmusik (Moser), Monatshefte der deutschen Luthergesellschaft, August 1923.
Lyle, Watson, s. Bach, Ireland, Musik, Poldowski, Shaw.
Lyra, Justus Wilhelm. — (Dahlke), HfS 17, 9.

M

Maaß, Albert, s. Musik.
Mc Alpin, Colin, s. Hören.
Mac Arthur, Donald, s. Kirchenmusik.
M.'Bain, J., s. Stenhouse.
Mc Ewen, John, s. Rhythmus.
Maeder, Hans, s. Oper.
Mälzel, Joh. Nepomuk. — (Frotscher), NMZ 44, 3.
Maendler, Karl. — s. Klavier.
Männergesang, s. Chorgesang.
Mahler, Gustav. — (Combe), RM 1922, Juli. — (Felber), MT 64, 963. — (Goddard), Sb 2, 6. — (Pringsheim), W 17, 23. — (Unger), La Revue Rhénane, Mainz 1922, Aug.—Sept. — Zwei Briefe an R. Batka, Mk 15, 4. — Nachlaßbriefe (an Bruno Walter), Berliner Börsen-Courier 24. 12. 1922. — „M.-Kult" (E. E. G.), MdA 4, 17/18. — Mahler, Strauß, Bruckner (Bloch), Mk 15, 9. — Les symphonies de M. (Combe), RM 3, 9. — Das „Erfinderische" u. M. (Friedland), AMZ 50, 20 f. — Zur Tonsprache der M.schen Lyrik [Forts.] (Günther), MG 1, 5. — M. als Theaterleiter (Hagemann), F 2, 7/8. — M. u. das Christentum (Holtzmann), Die Neue Zeit 4, 24. — „Das Lied von der Erde", Einführung (Mengelberg), Mw 3, 1. — M. in Holland (de Marez Oijens) Mw 3, 1. — M.s vierte Symphonie (Preindl), Ho 19, 3. — Um M.s symphonisches Werk. Eine Betrachtung über Bekkers Mahlerbuch (Schnoor), Mk 15, 7. — M. für Jedermann (Stefan), MdA 4, 15/16.
Mahling s. Kirchenmusik.
Majno, C., s. Donizetti.
Malherbe, Henry, s. Bizet, Lalo.
Malipiero, G. Francesco. — (Prunières), MQ 6, 3. — s. a. Musik.
Mallapert, Rubino, s. Palestrina.
Malsch, Rudolf, s. Musikunterricht.
Manchester, Arthur L., s. Musikunterricht.
Mancinelli, Luigi. — MO 3, 2.
Mansfield, Orlando A., s. Best, Händel, Harmonie, Mozart, Tier, Violine.
Mantovani, Tancredi, s. Rossini.
Manzato, A., s. Musik.
Manzoni, A., e la musica. MO 5, 5.
Marechal, Henri, Lettres et souvenirs (1876), M 83, 37 ff.
Marez Oijens, H. J. de, s. Mahler.
Mark, Jeffrey, s. Masque.
Markel, Howard, s. Ästhetik.
Marsop, Paul, s. Dirigieren, Hausegger, Knappertsbusch, Musik, Musikausstellungen, Musikbibliotheken, Oper, Theater.
Marteau, Henri, s. Reger.
Martell, P., s. Flöte, Geige, Klavier, Trompete, Violoncello.
Martens, Fred. H., s. Dichtung, Klavier.
Martienßen, Franziska, s. Mesichaert.
Mascagni, Pietro, (Barini), P 4, 2.
Masque, The Jonsonian (Mark), ML 3, 4.
Massenet, J. — (s. a. Musiksammlungen). — (Léna), M 83, 3 ff.
Masson, Paul Marie, s. Berlioz.
Matthes, Wilhelm, s. Nürnberg.
Matthews, Brander, s. Oper.
Matzke, Hermann, s. Hausmusik, Laute.
Mauclair, Camille, s. Charpentier.
Maulbecker, Maximilian, s. Rousseau.
Maultrommel. — La guimbarde (Heymann), RM 4, 6.
Mayer, Ludwig Karl, s. Wagner.
Mayrhofer, Johann. — (Bauer), ZfM 5, 2.
Mechtold, Gerhard, s. Musikfeste.
Medizin. — Terapia musicale (Lancelotti), RMI 29, 4. — Music and medicine (Savill), ML 4, 3.
Mehl, Oskar Joh., s. Kirchenmusik.
Meißner, H., s. Geige.
Meister, Ferdinand, s. Musikpolitik.
Mell, A. R., s. Musikkritik.
Melodie. — (s. a. Harmonie). — The problem of melody (Thurstone), MQ 6, 3.
Mendelssohn Bartholdy, Felix. — (s. a. Beethoven, Schumann). — M.s Jugendopern (Schünemann), ZfM 5, 9/10. — The workmanship of M. (Smith), ML 4, 1.
Mengelberg, Willem. — (Chevalley), Mw 3, 1.
Mengelberg, Rudolf, s. Mahler, Musik.
Menschling, Gustav, s. Kirchenmusik.
Mensi-Klarbach, Alfred, s. Wagner.
Menter, Sofie. — Persönliche Erinnerungen an M. (Faltis), S 81, 24.
Mersmann, Hans, s. Ästhetik, Beethoven, Bolschewismus, Friedlaender, Musik, Stil.
Messchaert, Johannes. — (Martienßen), ZM 89, 19 u. SMZ 62, 20.
Metrik s. a. Rhythmus.
Meyer, Kathi, s. Stil.
Meyerbeer, Giac. — (Kilian), RMZ 23, 29/30.
Michael, Wolfgang, s. Händel.
Michalitschke, Anton Maria, s. Musik.
Michaud, Jean, s. Musik.
Michel, Eugen, s. Akustik.
Middelschulte, Wilhelm. — (Weimann), NMZ 44, 16.
Mies, Paul, s. Courvoisier, Goethe, Stil, Thema.
Mießner, Hanns, s. Chorgesang.
Milhaud, Darius, s. Strawinsky, Tonalität.
Militärmusik. — (Böhm), To 26, 26. — Per una partitura unica di banda (Fibula), MO 2, 11. — British regimental marches (Hart), MQ 4, 4.
Mitterer, Ignaz. — (Goller), MD 11, 1.
Mocquereau, Dom, s. a. Kirchenmusik.
Möckel, Paul u. Catharina (H.), NMZ 43, 20.
Möhsig, Karl, s. Storck.
Möllendorff, Willi, s. Vierteltonmusik.
Möller, Heinrich, s. Pedrell, Rechtschreibung.
Mojsisovics, Roderich v. — NMZ 43, 21. — s. a. Bach, Schwind.
Moißl, Franz, s. Musikzeitschriften.
Moißl, Rudolph, s. Gabriel.
Monché, René. — (Abel), NMZ 44, 11.
Monaldi, Gino, s. Falchi.
Montagu-Nathan, M., s. Belaïew, Field.
Monte Carlo, Opera de Luxe (Cecil), MQ 9, 1.
Monteverdi, Claudio, and the orchestra (Carse), Sb 2, 1. — M.s sacred music (Prunières), Sb

3, 9. — M. and French music (Prunières), Sb 3, 4.
Montfort, Robert, s. Tanz.
Moore, E., s. Holbrooke.
Moore, H. R. Rivers, s. Musik.
Moormann, Ludwig, s. Schenker.
Morgenroth, Alfred, s. Besprechungen, Friedlaender.
Moser, Andreas, s. Criminalia.
Moser, Hans Joachim, s. Besprechungen, Luther, Musik, Musikfeste, Musikpolitik, Musikvereinigungen, Schütz.
Moskau. — (s. a. Musikinstitute, Musikschulen, Musikwissenschaft).
Motette. — Über die M. der Leipziger Thomaner (Richter), ZM 90, 5.
Moult, Thomas, s. Holbrooke.
Mozart, Leopold. — (Erckmann), MMR 53, 628.
Mozart, Wolfg. Amad. — (s. a. Beethoven, Musikfeste, Salzburg, Schwind). — „Il Flauto Magico" (A. C.), MO 5, 5. — Gedanken über die „Entführung" (W.), SMZ 61, 26 f. — „W. A. Mozart" Selbstbericht ⟨betr. Neuauflage von Jahn⟩ (Abert), AfM 4, 4. — M.s „Don Giovanni" u. Liszts „Don Juan-Fantasie" (Busoni), RMZ 24, 13/14. — Eine Verbesserung M.s? (Cahn-Speyer), AMZ 49, 48. — A propos de „la Flûte enchantée" (de Curzon), M 85, 1. — M. et l'Enlèvement au Sérail (de Curzon), M 83, 45. — „Don Giovanni"-Erfahrungen (Dent), BlS 3, 4. — M.s christian and surnames (Erckmann), MMR 53, 626. — Die Theaterwelt M.s (Graf), MK 1922, August. — M. in Berlin (Hartmann), Geg 51, 3. — M.s Operntexte (Heinemann), AMZ 49, 42. — M. auf dem Theater (Hernried), AMZ 50, 28/29. — Zur Neueinstudierung des „Don Giovanni" (Hoerth), BlS 3, 4. — Ein klein wenig M. (Hoffmann), MdA 4, 13/14. — Donna Elvira „Dama di Burgos" (Kaehler), AMZ 49, 51/52. — M.s organ sonatas (Mansfield), MQ 8, 4. — The anomalous place of M. in music (Phillips), MQ 8, 3. — Vorbemerkungen zu einer Zauberflöten-Aufführung in Hamburg (Sachse), Mw 2, 11. — M. and the young Beethoven (de St. Foix), MQ 6, 2. — Der „Don Giovanni"-Text (Schiedermair), BlS 3, 4. — M.s Söhne (Schweikert), RMZ 24, 5/6. — Notes of the iconography (Speyer), MQ 5, 2. — A spurious M. portrait (Squire), MQ 9, 2. — Über Gesangsmanieren in M.s Opern u. ihre Vernachlässigung (Weidemann), NMZ 44, 7.
Müller, Erich H., s. Byrd, Tanz, Gluck, Goudimel, Hausegger, Reger, Schütz.
Müller, Friedrich, Ein Vorgänger des Dichters Rich. Wagner (Hernried), Mw 3, 5.
Müller, Hermann, s. Kirchenmusik, Musik, Musikvereinigungen.
Müller, Johannes, s. Bach, Kirchenmusik.
Müller-Blattau, Jos., s. Musikfeste.
München. — (s. a. Lied, Wagner, Walter). — Jungmünchener Tonsetzer (Einstein), A 3, 5/6. — M. als Musikstadt (v. Hausegger), NMZ 44, 9. — Münchener musikalischer Zeitspiegel (Kroll), NMZ 44, 9. — Münchener Konzertleben (Würz), NMZ 44, 9.
Munter, Friedrich, s. Beecke.
Musik. — Allgemeine Aufsätze. — Ob Verehrung der Klassiker ein Zeichen der Dekadenz sei! ZM 89, 22. — Music of the commonwealth, a corrected chapter in muscal history (Bannard), ML 3, 4. — Internationale Musikpflege (Bekker), Frankfurter Zeitung, 15. 2. 1923. — Quotation in music (Berger), MMR 53, 629. — Musique pure et dramatique (Bertrand), M 83, 23 ff. — Constructive and destructive influences in music (Blom), MQ 9, 3. — Innovation and cliché in music (Calvocoressi), MT 64, 959. — The light muse (Chalupt), Che 23. — The rise of the musical proletariat (Chennevière), MQ 6, 4. — A plea for our native art (Curtis), MQ 6, 2. — Zwei Welten Musik (Dahms), Mk 15, 3. — I sofismi della tecnica (Damerini), P 3, 8/9. — National — Übernational — International? (Friedland), AMZ 50, 22/23. — Musik u. Ethos (Gigler), Mk 15, 11. — Musik u. Klima (Gigler), Mk 15, 7 u. (Sternfeld), AMZ 50, 27 u. (d'Udine), M 85, 5 ff. — On borrowing music (Greville), Sb 2, 9. — National music and the folk-song (Grew), MQ 7, 2. — Musica e visione (Gui), MO 2, 1. — On the foreign origin of some national airs and schools (Harris), Che 26. — Organik — Mechanik (Jöde), MG 1, 5. — A new musical outlook — and the war (Isaacson), MQ 6, 1. — Musik u. Volksbildung (Kroll), RMZ 23, 31/32. — Nationalism and internationalism in music (Leichtentritt), Sb 2, 12. — Garden music (Lyle), Sb 3, 6. — The war's influence on musical art (Lyle), Sb 2, 6. — Romantik u. Urteil. Eine zeitnotwendige Betrachtung (Maaß), NMZ 44, 14. — The history of music and the music of history (Malipiero), MQ 9, 1. — Kulturgeschichte der Musik (Mersmann), A 3, 4. — The wireless transmission of music (Moore), ML 4, 2. — Freideutsche Musik (Moser), Der Tag, Berlin 28. 9. 1922. — Exotische Musik (Müller-Hartmann), Mw 2, 11. — Are the classics doomed? (Parker), 7, 1. — Wandernde Tonkunst (Paul), ZM 89, 19. — Musikalische Betrachtungen u. Gedankensplitter (Petschnig), AMZ 49, 46 f. — Thougths and reflections anent music and musicians. Collected by (Prod'homme), MQ 9, 2. — Disembodied music (Risque), MMR 53, 627. — New light on some master-pieces (Rosenthal), MT 64, 962. — Orientalismo occidentale e occidentalismo orientale (Salazar), P 3, 10/12. — Reaktivierung des Publikums (Schorn), Mk 15, 11. — Über unsere Stellung zu den Klassikern (Scott), Mel 3, 4/5. — Die Elemente der Musik (Stege), E 3, 9/10. — Musik oder Bruchrechnung? (Steglich), ZfM 5, 8. — Music and its auditors (v. Sternberg), MQ 9, 3. — The chimera of tradition (v. Sternberg), MQ 6, 1. — Die Musik als Kulturmacht (Storck), HfS 18, 4 f. — Music and health (Vescelius), MQ 4, 3. — Die Musik als völkerversöhnende Kulturmacht (Unger), Allgem. Künstlerzeitung, Hamburg 15. 8. 1922 u. F 2, 1. — Die Wiedergeburt der Musik aus dem Geiste der Natur (Unger), DVo 1923, 2. — Rule and law in music (Watt), ML 3, 4. — Musik u. Politik (Weißmann), Voss. Ztg., Berlin 22. 4. 1923. —

Musik u. Weltwirtschaft (Weißmann), Voss. Ztg., Berlin 25. 2. 1923. — Völkerbindende Kunst (Werner), DAS 24, 1.

Zur neueren u. neuesten Musik. — Die Mission der Musik in der Gegenwart (Anton), DP 1, 5 u. 7. — Natural law: its influence on modern music (Bauer), MQ 6, 4. — Neue Musik (Bekker), MdA 5, 6/7. — Zeitwende (Bekker), Mk 15, 1. — The truly modern in music (Blom), ML 4, 3. — Unfruchtbarkeit des zeitgenössischen Musikschaffens? (Brunck), ZM 89, 17. — „Zeitwelle" (Busoni), Berliner Börsen-Courier 1. 4. 1923. — On modernity in music (Dulac), Sb 2, 5. — The texture of modern music (Dyson), ML 4, 2 f. — Neue Ziele der Musik (Erpf), NMZ 44, 1 f. — The rhetoric of modern music (Eschman), MQ 7, 2. — Wesen u. Ziele der „neuen Musik" (Friedland), AMZ 50, 2 ff. — Die „neue Musik" u. ihr Apologet (Bekker). Gedanken eines fortschrittlichen Reaktionärs ... (Friedland), ZM 89, 15/16. — Jüngste Musik und wir (Günther), Mk 15, 9. — Von Neu-Tönern, Neu-Spielern u. Neu-Singern (Hollaender), ZM 90, 7. — Neue Musik u. neue Ziele (Marsop), MdA 5, 3. — Musikal. Zeitenwende (Moser), Deutsche Böhmerlandblätter, Eger, Januar 1923. — Die Neugestaltung der Musik (Schnabel), Mk 15, 8. — On style and manner in modern composition (Seeger), MQ 9, 3. — Against modern„ism" (v. Sternberg), MQ 7, 1. — Junge Klassizität (Tiaden), Mk 15, 8. — Zur Musik unserer Tage (Toch), RMZ 24, 9/10. — Wege zur neuen Musik (Unger), DVo 1923, 1. — Die neue Musik in Europa (Weißmann), A 3, 1. — The assault on modernism in music (Welch), MQ 7, 3.

Musik einzelner Zeitabschnitte. — Der gegenwärtige Stand der Forschung über die antike Musik (Abert), Jahrbuch Peters 1921. — Wort u. Ton in der Musik des 18. Jhdts. (Abert), AfM 5, 1. — L'évocation du XVIIIe siècle dans la musique d'hier et d'aujourd'hui (Jardillier), RM 4, 9. — Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe (Ludwig), ZfM 5, 8. — Ein Jahrtausend abendländischer Musik (Michalitschke), A 2, 1. — Zur Musikauffassung des 13. Jhdts. (Müller), AfM 4, 4. — Old ears for old music (Parker), MMR 51, 602. — Das Lebensgefühl in der klassischen Musik (Simon), Deutsche Allgem. Zeitung 15. 10. 1922. — Die Reformation u. die Musik (Storck), ChL 4, 1/2.

Musik einzelner Länder. — Belgian music and French music (v. d. Borren), MQ 9, 3. — The general trends in contemporary Belgian music (v. d. Borren), MQ 7, 3. — Alcuni giovani compositori belgi (Systermans), P 4, 4. — Danish composers of our own time (Crome), Sb 3, 3. — Through Germany (Greville), Sb 2, 10. — Ostpreußen als Musikland (Güttler), NMZ 44, 1. — Die deutsche Musik (Weißmann), NR 34, 5. — Lo stato attuale della musica tedesca (Weißmann), MO 5, 6. — Sachsen-Thüringen in der Musikgeschichte (Werner), AfM 4, 3. — England and the orchestra (Anteliffe), Sb 3, 7. — The effect of the war on English choral music (Anteliffe), MQ 6, 3. — Englische Musik u. wir (Bechert), MdA 4, 13/14. — La musique anglaise au temps de Shakespeare (v. d. Borren), RM 4, 8. — A foreigner regards England (Engely), Sb 3, 1. — The music of Victorian days (Fowles), Sb 3, 10. — Impressioni musicale inglesi (Gatti), MO 5, 4. — Our ballad-ridden England (Greville), Sb 3, 10. — Our musical England (Holbrooke), Sb 2, 8. — The neo-British school (Hull), MMR 51, 603 ff. — British music trough French eyes (Jean-Aubry), MQ 5, 2. — Music in the Elizabethan theatre (Lawrence), MQ 6, 2. — The discipline of the king's musick (Pulver), MMR 50, 599. — Foreign singers and musicians at the court of Charles II. (Lawrence), MQ 9, 2. — Musikbildung in England (Wellesz), A 3, 4. — Die Entwicklung der Musik in Frankreich seit dem Kriege (Collaer), Mel 3, 3. — America in the French music of the 17. and 18. centuries (de la Laurencie), MQ 7, 2. — Neue französische Kammermusik (Leichtentritt), Mel 3, 3. — The background of the romantic movement in French music (Locke), MQ 6, 2. — Breton music (Quef), MQ 4, 3. — Die „Gruppe der Sechs" (Wellesz), A 3, 1. — Musikalisches Reisetagebuch aus Frankreich u. England (Wellesz), A 2, 10 ff. — Greek music (Barry), MQ 5, 4. — Gli Inni musicali di Delfi (Brunelli), RMI 29, 4. — I frammenti dell' antica musica greca (Romagnoli), MO 4, 11 u. 5, 3 f. — Musik in Holland (Mengelberg), F 2, 5. — Holländische Komponisten der Gegenwart (Mengelberg), Mw 3, 1. — La vita musicale in Olanda (Hutschenruyter) MO 5, 3. — Niederländische u. englische Gesellschaftsmusik um 1600 (Seiffert), BUM 2, 2. — L'editoria musicale italiana, P 4, 5 f. — Italienischer Bilderbogen (Brtnik), A 2, 12. — Contemporary Italian music (Engely), Sb 2, 8. — Jungitalienische Musik (Fleischmann), A 2, 12. — The musical cities of Italy 4: Florence (Gatti), Che 26. — Die junge Musik Italiens u. ihre Vertreter (Gatti), Mk 15, 10. — The new Italy (Jean-Aubry), MQ 6, 1. — Il rinascimento e la musica in Italia (Pannain), RMI 29, 4. — Modern Italian melody (Thornonberry), Sb 2, 9. — Österreichisches Musikleben nach dem Krieg (Hödel), Mk 15, 9. — Österreichische Musik seit Mahler (Stefan), MdA 5, 5. — Polish music (Jachimecki), MQ 6, 4. — Motet et madrigal en Pologne (Gayrhos), SMpB 12, 12. — Hungarian music of to day (Calvocoressi), MMR 52, 614. — The theory of Hungarian music (Kilenyi), MQ 5, 1. — Sur la musique russe (Ansermet), Mel 3, 4/5. — Das Musikleben in Finnland (Hernried), MMZ 44, 8. — Die russischen Novatoren u. Borodin (Kahl), Mk 15, 10. — Die Strömungen des modernen russischen Musiklebens (v. Riesemann), MdA 4, 11/12. — The music of the peoples of the Russian orient (Saminsky), MQ 8, 3. — A forgotten salon (Sophie Bogdanoff at Petrograd) (Scott), ML 4, 1. — Russian composers as described by themselves (Tiersot), MQ 7, 3. — Musik in Rußland u. bei den Emigranten (Zak), MdA 4, 11/12. — Musik u. Sang in

der schweizerischen Sitte (Krauß), SMZ 63, 9 f. — Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz (Handschin), AfM 5, 1. — Basque music (à Becket-Williams), MMR 53, 630. — Our musical kinship with the Spaniards (Elliott), MQ 8, 3. — Spanische Musik (Preindl), Ho 19, 6. — Neugestaltung des deutschen Musiklebens in der Tschechoslowakei (Janiczek), Wä 6, 7. — Tschechoslowakische Komponisten nach dem Kriege (Löwenbach), MdA 4, 17/18. — La jeune école tschèque (Selva), RM 4, 8. — Eskimo music in Northern Alaska (Jennens), MQ 8, 3. — American music and its future (Hammond), Sb 3, 2. — The American composer and the American music publisher (Sonneck), MQ 9, 1. — Die Musik der Indianer (Daponte), Berliner Tageblatt 8. 2. 1923. — The early days of music in the colonies of North America (Hadland), MMR 50, 599. — Musica ed istrumenti indiani (Manzato), RMI 30, 2. — Über die Musikverhältnisse in Mexiko (Niebesell), ZM 89, 13/14. — Recollections of life at Cairo (Kitchener), MT 64, 961. — Die Musik in den tunisischen Städten (Lachmann), AfM 5, 2. — Les chansons historiques et le „Timpam" des Achantis (Pfister), RM 4, 6. — Music during the reign of Tut-Ankh-Amen (Pulver), Sb 3, 11. — Rhythm and colour in Arab folk-music (Santoliquido), Che 23. — Ritmi e canti popolari arabi (Santoliquido), MO 3, 4. — A far-eastern gateway. Music in Shanghai (Hurry), ML 3, 4. — Tibetan music (Michaud), Sb 3, 8. — The music of Tibet (Sommervell), MT 64, 960. — Notes on the oriental scale system (Edwards), Sb 2, 11. — Some thougths on orientalism in music (Kitchener), MMR 51, 602. — Indian music (Khan), Sb 3, 12. — La musique indoue. Les ragas (Stern), RM 4, 7.

Musikästhetik s. Ästhetik.

Musikausstellungen. — Deutsche Musikwoche München 1922 (Marsop), Mk 15, 5. — Die 3. Musik-Fachausstellung in Berlin (Schwers), AMZ 29, 31/32 ff.

Musikautomaten. — The gramophone (Grew), Sb 2, 5. — Musique et mécanique (Rolland-Manuel), M 85, 21. — Die künstlerische Bedeutung u. Verwertung der Sprechmaschine (Scharnke), AMZ 50, 22/23.

Musikbegabung, s. Begabung.

Musikbibliographie (Krohn), MQ 5, 2.

Musikbibliotheken. — (s. a. Gitarre). — Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung d. Pr. Staatsbibliothek zu Berlin i. J. 1921 (Altmann), ZfM 4, 9/10 u. 1922: ZfM 5, 9/10. — Petit historique de la Bibliothèque de l'Opéra (Banès), M 85, 23. — Aus der Fürstl. Fürstenberg. Hofbibliothek in Donaueschingen (Johne), NMZ 43, 20. — Die musikalische Hausbücherei. Winke u. Ratschläge (Lang), WM 67, 11. — Der werdende Musiker u. die Öffentliche Musikbücherei (Marsop), NMZ 44, 7. — L' archivio musicale della Basilica Liberiana (Raeli), MO 2, 3 f.

Musiker. — Psicologia del musicista moderno (Boghen), MO 3, 10. — M. im Doppelberuf (Janowitz), NMZ 44, 15. — Fra divi ed impresarii (Lancelotti), MO 5, 5. — Das Weibliche im Künstler (Petschnig), AMZ 50, 12/13.

Musikfeste u. Kongresse. — (s. a. Händel). — M. (Hennried), AMZ 50, 7. — 1. allg. Kongreß f. Kirchenmusik in Berlin, KiM 4, 41 u. (Brache), MpB 46, 4 u. (Högner), ZKB 5, 2 u. (Niecheiol), ZM 90, 9/10. — Österreichische Musikwoche in Berlin (Weißmann), MdA 5, 6/7. — Die Cassseler Tonkünstler-Versammlung (H. H.), NMZ 44, 16 u. (Kaiser), S 81, 28 u. (Perl), Mk 15, 11 u. (Schwers), AMZ 50, 24/25 ff. — Die deutsche Tonkünstlerwoche in Cassel u. die 2. Frankfurter Kammermusikwoche: Neue Musik (Aber), Mw 3, 9. — Anmerkungen zu Donaueschingen u. Salzburg (Stefan), MdA 4, 15/16. — Zeitgenöss. Kammermusik in Donaueschingen (Holle), NMZ 43, 20. 23, NMZ 44, 5 u. (Lossen), ZM 89, 18, RMZ 23, 31/32 u. (Richard), AMZ 29, 31/32, SMZ 62, 19 u. (Schmid), ZfM 4, 11/12 u. (Schorn), ZM 89, 23 u. (Steinhard), A 2, 9/10. — Vom Düsseldorfer Tonkünstlerfest (G. T.), RMZ 23, 23/24 u. (Aber), Mw 2, 10 u. (Hehemann), Mk 15, 1 u. (Heuß), ZM 89, 13/14 u. (Holle), NMZ 43, 19 u. (Richard), SMZ 62, 16 f. u. (Schwers), AMZ 49, 24 f. u. (Springer), ZfM 4, 11/12 u. (Stefan), MdA 4, 11/12. — Das M. in Duisburg 1922 (Cunz), Mk 15, 1. — I. Erfurter M. (Kaiser), S 81, 28. — Kammermusikwoche in Frankfurt (Bekker), MdA 5, 6/7 u. (Holl), Mk 15, 11. — Karlsruher Herbstwoche (Schorn), S 80, 41. — Kieler Herbstwoche (Bessell), S 80, 40, NMZ 44, 4. — Die internationalen Kammermusikaufführungen u. die Mozart-Festspiele in Salzburg (Felber), ZM 89, 18 u. (Lustgarten, Néri, Stefan), MdA 4, 13/14 u. (Goddard), Sb 3, 3 u. (Kralik), MO 4, 10 u. (Felber), MMR 52, 623 u. (Neißer), AMZ 29, 33/34 u. 37, NMZ 43, 24 u. (Steinhard), NMZ 44, 1, A 2, 8/9 u. (Weißmann), Mk 15, 1, MdA 5, 6/7. — (Werner), Mw 2, 12 u. 3, 1, ZfM 4, 11/12. — 3. Sondershäuser M. (Reichel), S 81, 23. — Schweizer M. in Ludwigshafen (Richard), NMZ 44, 11. — Zum XXIII. Eidgenöss. Sängerfest SMZ 62, 15 ff. — Something „bigger" than the Bethlehem Bach festivals (Isaacson), MQ 7, 1. — Das 10. Bach-Fest in Breslau (Aber), Mw 3, 2 u. (Epstein), ZfM 5, 1 u. (Heuß), ZM 89, 21 u. (Riesenfeld), NMZ 44, 4 u. (Smend), MSfG 27, 10/11. — Bach-Fest zu Leipzig (Aber), Sb 3, 11. — Bach-Reger-Fest in Heidelberg (K. H.), AMZ 49, 48 u. (Halbig), ZM 89, 23 u. (Hasse), ZfM 5, 2 u. (Holle), NMZ 44, 5. — Brahmsfest in Hamburg (Schaub), AMZ 49, 24. — Die Händelopernfestspiele in Göttingen (Moser), Der Tag, Berlin Juli 1923 u. (Hohenemser), Mk 15, 1 u. (Kobelt), AMZ 29, 31/32 u. (Müller-Blattau), NMZ 43, 23 u. (Jelmoli), SMZ 62, 18 u. (Werner), Mw 3, 1. — Das Händel-Fest in Halle (Baer), Mw 2, 11 u. (Frotscher), T 24, 10 u. (Heuß), ZM 89, 12 u. (Klanert), NMZ 43, 19 u. (Moser), Mk 15, 1. — Kuhnau-Feier in Geising (A. St.), ZKB 4, 6. — Das Regerfest in Meiningen, Febr. 1923 (Mechtold), Mw 3, 6 u. (Schwuchow),

S 81, 10. — Reger-Fest in Weimar (Reuter), S 81, 17. — Das erste Schütz-Fest in Dresden (Schmid), ZM 89, 23 u. (Smend), MSfG 27, 12 u. (Richter), MSfG 28, 1/2 u. (Unger), A 3, 1.

Musikgeschichte. — (s. a. Musikunterricht). — Die deutsche Musiker-Autobiographie (Einstein), Jahrbuch Peters 1921. — Development of the musico-historical sense (Niecks), MMR 50, 591.

Musikgesellschaften. — Die „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst" (Nolthenius), Mw 3, 1. — Die Internat. Ges. f. Neue Musik (Dent), A 3, 4 u. (Pringsheim), AMZ 49, 44 u. (Schwers), AMZ 49, 48 u. (Stege), E 4, 2. — Internationale Musikkonferenz in London (Weißmann), E 4, 4/5.

Musikhandschriften, Spanische, der Münchener Staatsbibliothek (Geiger), ZfM 5, 9/10.

Musikinstitute. — (s. a. Musikwissenschaft). — Die Hundertjahrfeier des Akadem. Instituts für Kirchenmusik in Berlin (Diesterweg), AMZ 49, 24 f. u. (Ast), MpB 45, 13/16, HfS 17, 7 u. (Niecheiol), ZM 89, 13/14. — Das Staatsinstitut für Musikwissenschaft in Moskau (Riesemann), Mk 15, 6.

Musikinstrumente. — (s. a. Orchester). — Ethnograph. Studien über M. (Badermann), MI 5, 5 ff. — M. eines erotischen Konzerts (Badermann), MI 4, 18 f. — Musik and mechanics (Carse), Sb 2, 9. — Favourite musical instruments of a past generation (Berger), MMR 50, 600. — Studii comparati su strumenti musicali etnici (Fara), MO 4, 7. — Of defects in musical instruments and their value (Fuller-Maitland), MQ 6, 1. — ... of past days (Hadland), MMR 52, 622 u. 625. — Vergessene M. (Kinsky), Illustrierte Zeitung, Leipzig 30. Nov. 1922. — Neue Instrumente (II. Gongspiele, III. Anklongs) (Kool), Mel 3, 3. — The instruments of the Egyptians (Lolligo), MMR 50, 590. — Wind instruments in combination with others (Niecks), MMR 49, 578 ff. — Music for wind instruments alone (Niecks), MMR 48, 570 ff. — Frets (Pulver), MMR 53, 630. — Bei alten Instrumenten. Ein unbekanntes Berliner Museum (Selden-Goth), Berliner Börsen-Courier 20. 7. 1922.

Musikkongresse, s. Musikfeste.

Musikkritik. — Creative criticism (Antcliffe), Sb 2, 10. — A study in criticism (Arnold), Sb 3, 3. — Towards a method in musical criticism (Calvocoressi), MQ 9, 1. — How to read musical criticism (Calvocoressi), MMR 51, 610. — Della critica musicale quotidiana (Gatti, Giraldi), MO 1, 3 u. 2, 2. — Kritik der Kritik (Hernried), AMZ 50, 16. — A question for critics (Kalisch), MT 64, 959. — La critique, ses devoirs ... (de Lapommeraye), M 83, 10. — An amateur on critics (Lorenz), MT 64, 961. — Die Kritik im Spiegel der Kritik (Mell), E 3, 12. — A trend of musical criticism in America (Opdycke), Sb 3, 8. — Suggerierte Kritik (Perschnig), NMZ 43, 24. — Über M. (Teßmer), SMZ 63, 6. — Kritik u. Kritiker (Westermeyer), AMZ 49, 47.

Musikpolitik. — (vgl. a. Juristisches). — Arbeitsgemeinschaft der Konzertvereine (Band), AMZ 49, 43. — Kunst- u. Wirtschaftsleben (Felber), AMZ 49, 40. — Angewandte M. (Kestenberg), Berliner Tageblatt 21. 9. 1922. — Das Elend der Musikerhonorare (Lewy), AMZ 50, 11. — Verband, Agentur oder Arbeitsgemeinschaft? (Meister), AMZ 50, 3. — Die neue Reichsmusikzunft (Moser), AMZ 49, 39.

Musiksammlungen. — (s. a. Musikinstrumente). Le musée Massenet à la bibliothèque de l'Opéra (Banès), M 85, 9. — Das musikhistorische Museum in Köln (Kinsky), ZM 90, 5.

Musikschulen. — The academy of St. Cecilia and the Augusteo in Rome (Gatti), MQ 8, 3. — The French National Conservatory (Philipp), MQ 6, 2. — Die Sozialisierung des Moskauer Konservatoriums (Pollak), MdA 4, 11/12. — Die Entwicklung der Weimarer Orchester- u. Musikschule (Reuter), ZM 89, 12.

Musiktheorie. — Musiktheoretische Streifzüge (Schaub), Mw 3, 2 f.

Musikunterricht. — (s. a. Battke, Chorgesang, Gitarre, Klavier, Reger, Tonwort). — Warum der M. als ein Hauptfach? KiM 4, 41. — Per le scuole di composizione (Bas), MO 2, 1 f. — Die Schlüssel im M. (Beutter), HfS 17, 19. — Die Stellung der rhythmischen Gymnastik (Dalcroze-Methode) in der musikal. Erziehung (Blensdorf), HfS 17, 17 f. — L'insegnamento della storia musicale (Bonaventura), MO 1, 3. — Vorbildung der Musiklehrer u. Musikunterricht als technisches Fach (Bruder), HfS 18, 1. — Gedanken ... zur künftigen musikal. Ausbildung der Volksschullehrer (Busch), HfS 17, 21 f. — Un contratto d' insegnamento musicale nel secolo XVI (G. B. Nanino e A. Costantini) (Cametti), MO 4, 2. — Teaching orchestration (Carse), MMR 52, 622. — Wesen, Bedeutung u. Weg der Improvisation im Schulmusikunterricht (Dahlke), HfS 17, 20. — Zur 3. Schulmusikwoche (Dahlke), HfS 17, 16. — Über musikalische Bildung (Dreis), Mw 2, 12. — Hinaus mit den Etüden (Friedrichs), (Staub), SMpB 12, 11 u. 13. — Die Neuordnung des Musikunterrichtswesens (Goguel), MpB 45, 11/12 u. 13/16. — Selbsttätigkeit ... im Schulmusikunterricht (Hahn), HfS 18, 2. — Schulmusik u. Presse (Hahn), HfS 17, 20. — Die Aufgaben des M. in den mittleren u. oberen Klassen ... (Henninger), HfS 17, 14. — Welche Aufgabe hat der Gesangunterricht in der Volksschule im Sinne der Arbeitsschule zu erfüllen? (Hoffmann), Sti 17, 1/3. — Stumme Übungsinstrumente (Howard), SMpB 11, 23. — Die Volksmusikschule (Jöde), MG 1, 4. — Unsere Schullieder-bücher (Liebleitner), DV 24, 9/10. — La faillite des traités d'harmonie (de Lioncourt), SMpB 12, 5 f. — Der Arbeitsschulgedanke im Singunterricht (Löbmann), Sti 16, 10/12. — Schulgesangsunterricht u. Schulkunstpflege (Malsch), AMZ 50, 21. — The small college as a factor in the development of a musical nation (Manchester), MQ 8, 4. — Moderner Kontrapunktunterricht (Pauer), AMZ 49, 51/52 u. (Schaub), AMZ 50, 4. — Zur zweiten deutschen Schulmusikwoche (Pfannenstiel), ChL 3, 13/14. — Pedagogy of composition (Scalero), MQ 8, 4. — Musik u. Lehrerbildung (Schaun), ZM 90, 2. — Schul- u. Kirchenmusik einst u. jetzt (Schipke), AMZ 50, 11. — Gesangunterricht u.

Kunsterziehung (Sporn), ZM 89, 18. — Musikal. Elementarbildung. C. Eitz zum 75. Geburtstag (Stephani), NMZ 44, 16. — The teaching of rhythm (Stetson), MQ 9, 2. — The contribution of a University School of Music to the State and University (Stiven), MQ 9, 3. — Einiges von der Technik (Stocker), SMpB 12, 14. — La Ritmica dalcroziana (ginnastica ritmica), (Torri), MO 5, 5. — Sechs Harmonielehren (Weidl), A 3, 1. — Reform des Musikschulwesens (Vogler), SMpB 12, 8. — Die musikal. Erziehung in der Volksschule (Volbach), S 80, 29, E 3, 9/10, NMZ 43, 23, MpB 45, 11/12. — Kompositionsunterricht (v. Waltershausen), NMZ 44, 9. — Musikvorträge für die Jugend (Weiß-Mann), HfS 17, 9 ff. — Die Prüfungsordnung für das künstlerische Lehramt an höheren Lehranstalten (Werlé), HfS 17, 23. — Übungsschule am Seminar für Schulmusik (Werlé), HfS 18, 5. — Neue Wege zur musikalischen Erziehung (Zuschneid), Mk 15, 6.

Musikvereinigungen. — (s. a. Juristisches). — Die XXI. Generalversammlung des Allg. Caecilienvereins in Trier (Kurthen), MD 10, 11/12. — „Reichsverband deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer" (Moser), T 25, 4. — Vom Werden u. Wollen des Caecilienvereines (Müller), MD 10, 11/12. — Der (Deutsche Musikpädagogische) Verband der Zukunft (Schaub), MpB 45, 21/24 u. 46, 3.

Musikwissenschaft. — (s. a. Stumpf). — Deutsche M. in der Tschechoslovakei (Nettl), A 3, 4. — Vom Staatsinstitut für M. in Moskau (Serejski), AMZ 50, 27.

Musikzeitschriften. — Zehn Jahre „Musica Divina" (Moißl), MD 10, 11/12. — The early years of the „Monthly Musical Record" (Niecks), MMR 50, 589.

Mussorgsky, Modest Petrowitsch (s. a. Debussy). — Some unknown letters Che 27. — (Bie), W 19, 27 ff. — M.s Vermächtnis (Calvocoressi), MdA 4, 11/12. — (Evans), Sb 2, 9. — (Godet), Che 23 u. 27. — (Weißmann), Voss. Zeitung, Berlin 25./3. 1923. — La Khovanchtchina (Vuillermoz), RM 4, 7 u. (Bertrand), M 85, 16. — M.s letters to his friends (Calvocoressi), MQ 9, 3. — The piano pieces of M. (Hull), MMR 49, 585 ff. — Le mariage, comédie musicale (Koechlin), RM 4, 7. — War M. ein „verwildertes Genie"? (v. Lepel), S 81, 22. — M. as a song writer (Newman), MT 64, 960 f. — „Boris Godunow" in der Dresdener Staatsoper (Schwers), AMZ 50, 10 u. (Roncaglia), P 3, 10/12. — „La Foire" de Sorotchintzki (de Schloezer), RM 4, 9. — The three styles of M. (Swan), Che 27. — Some unknown letters (Swan), Che 1922, Dez.

N

Naegeli, Hans Georg. — (s. a. Hoffmann). — (Unger), SMZ 63, 15 ff. — N. u. seine Schulgesangreform (Schipke), SMpB 12, 12.

Nanino, Gio. Bernardino. — s. a. Musikunterricht.

Napoleon, Music and musicians (Prod'homme), MQ 7, 4.

Nanwach, Johann. — N.s Leben (Volkmann), ZfM 4, 9/10.

Neapel. — La Santa Casa detl' Annunziata (di Giacomo), MO 4, 1.

Neißer, Arthur, s. Musikfeste.

Nettl, Paul, s. Konzert, Lied, Musikwissenschaft, Tanz.

Neumann, Käthe, s. Klavier.

Neußer, Edmund, s. Lied.

Newman, Ernest, s. Mussorgsky.

Newmarch, Rosa, s. Dvořák, Novák, Oper.

New York. — Die deutsche Oper in N. Y. (Astheimer), ZM 90, 8. — Opernleben (Halperson), AMZ 50, 1. — N. Y.s bulk production of music (Hart), Sb 3, 10. — Musical landmarks in N. Y. (Saerchinger), MQ 6, 1.

Nicolai, Otto, und Berlin (Kapp), BIS 3, 5. — Die Entstehung von N.s Meisterwerk BIS 3, 5.

Niecheiel, T., s. Musikfeste, Musikinstitute.

Niecks, Frederick, s. Ästhetik, Dirigieren, Fétis, Klavier, Musikinstrumente, Musikgeschichte, Musikzeitschriften, Nikisch, Riemann, Schumann, Sinfonie, Violoncello, Streichquartett.

Nielsen, Carl. — (Simonsen), RMZ 23, 37/38 f. — (Torsleff), AMZ 49, 46.

Niemann, Walter (Liebscher), KW 36, 8. — (s. a. Reger).

Nietzsche, F. — (s. a. Bizet). — N. as a musician (Coeuroy), Sb 3, 10.

Nikisch, Arthur. — (Niecks), MMR 52, 615. — N. als Mensch u. Künstler (Pfohl), Leipziger Tageblatt 12. 10. 1922.

Nolthenius, Hugo, s. Musikgesellschaften.

Norden, N. Lindsay, s. Kirchenmusik.

Noten, Notenschrift, -druck. — Tonartschlüssel (Beutter), NMZ 44, 13. — Die herrschende Notenschrift als Hindernis allgemeiner Bildung in der Musik (Howard-Kranzegg), Mk 15, 6. — Der Halbtonschritt im Notenbilde (Pfannenstiel), ChL 4, 7/8. — Chiffrage tonal de la mélodie (Reymond), SMpB 11, 20. — Entwickelung des Notendrucks (Westermeyer), S 80, 49.

Novák, Vitězlav. — N.s Storm op. 42 (Newmarch), MT 64, 961.

Nowak, Herm., s. d'Arguto.

Nürnberg. — Allerhand Wichtiges aus N. (Matthes), AMZ 49, 48.

Nüßle, Hermann, s. Klavier, Wagner.

O

Oberborbeck, Felix, s. Bruckner, Orgel.

Oboe. — The romance of the o. (Hadland), MMR 48, 573.

Oddone, Elis. Sulli, s. Scott.

Offenbach, Jacques. — (Grovlez), MQ 5, 3. — (Teneo), MQ 6, 1.

Ohland-Riege, Frida, s. d'Arguto.

Olds, W. B., s. Tiere.

Oliphant, E. H. C., s. Dichtung, Koechlin, Lied.

Olivieri-Sangiacomo, Elsa. — (Gasco), MO 2, 2.

Opdyke, Mary Ellis, s. Musikkritik.

Oper. — (s. a. Banville, Berlin, Gesang, Guedron, Hamburg, Leipzig, London, Masque, Rom, Theater, Wien, Zoppot). — (Small), MQ 4, 1. — Opera as it is — and may be (4 Aufsätze von:) (Foß, Gatty, Carey, Newmarch), ML 4, 1. — [Aufsätze betr.:] Opernspielplan (Eckart), RMZ

24, 3/4 u. (Erhardt), AMZ 50, 10 u. (Marsop), NMZ 44, 11. — Opernregie (Bie), MdA 4, 19/20 u. (Erhardt), F 2, 10 u. (Turnau), MdA 5, 6/7 u. (Schuh), NMZ 44, 15 u. (Turnau), Sc 13, 3. — Die Berliner Oper in der Spielzeit 1921/22 (Altmann), AMZ 49, 33/34 ... 1922/23: AMZ 50, 28/29. — Zeitgemäße Betrachtungen über die Notwendigkeit einer Erneuerung der Oper aus dem Geiste der Ethik u. Religion (Andreae), AMZ 50, 18. — Two views on opera (Antcliffe), Sb 2, 3. — Le drame lyrique et sa présentation décorative (Boll), RM 4, 4. — L'heure des spectacles aux siècles passés (Bouvet), M 85, 24. — Is British opera to be encouraged? (Calvocoressi), MMR 51, 607. — Early overtures (Carse), MMR 51, 601 ff. — Impressions of opera in France (Cecil), MQ 7, 3. — L'Opéra de Paris à la fin du XVIIIe siècle (de Curzon), M 85, 19 f. — Atrocities and humors of opera (Elson), MQ 6, 2. — Zur Wiederbelebung moderner Opern [Wolf: „Corregidor" u. Pfitzner: „Rose vom Liebesgarten"] (Erhardt), MdA 4, 15/16. — The Beggar's Opera and its composers (Flood), ML 3, 4. — English opera at the cross road (Forsyth), Sb 2, 10. — Recollections of the opera in the sixties and seventies (Furley), MMR 50, 590 f. — Der künstlerische Nachwuchs an den deutschen Opernhäusern (Hartmann), Berliner Tageblatt 2. 11. 1922. — Zur Geschichte des Wiener Singspiels (Helfert), ZfM 5, 4/5. — Ein Beitrag zur Frage der Operntextrevisionen (v. d. Höh), E 4, 4/5. — Die Tradition des Opernbuches (Holz), MdA 4, 15/16. — The origin of light operetta (Hull), MMR 53, 627 ff. — The British national opera (Kalisch), Sb 3, 2. — Die Oper in Rußland (Kapp), BlS 3, 8. — Die komische Oper nach Wagner (Kapp), BlS 3, 6. — Von den Forderungen an eine neue O. (Lauckner), Mk 15, 4. — Early Irish ballad opera and comic opera (Lawrence), MQ 8, 3. — L'opéra italien à Bruxelles de 1650 à 1730 (Liebrecht), RM 4, 3. — Über Spielplan- u. Besetzungswünsche (Maeder), BlS 3, 3. — The conventions of the music-drama (Matthews), MQ 5, 2. — La Scala e le opere nuove (Pan), MO 5, 2. — Die Opernsaison 1922/23 ... (Pasche), S 81, 23. — L' opera italiana a Vienna nell' anno 1667 (Pavan), MO 3, 6. — „Orfeo", soggetto d' opera teatrale (Pavan), MO 2, 2. — Die deutsche O. (Petschnig), Mk 15, 3. — Musik u. Drama (Prechtl), Mel 3, 3. — 250 years of the opera (1669—1919) (Prod'homme), MQ 5, 4. — A plea for opera in English (Radford), ML 4, 2. — Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum Siebenjährigen Kriege (Reuter), ZfM 5, 1. — Der Spielplan großer Opernhäuser (Strauß), BlS 3, 1 u. MK 1922, August. — L'opéra de Versailles (Vaillat), M 85, 10 f. — Is there a future for grand opera? (Welleſz), Sb 2, 11. — The German opera since the war (v. Westerman), Sb 3, 7. — Der Niedergang der O. (Westermeyer), S 81, 15.

Oper, Uraufführungen. — Bittner: Der Bergsee (Aber), Mw 3, 2. — Blanck: Das ewige Leben (Orthmann), AMZ 49, 39. — Bleyle: Hannesle u. Sannele (Kühn), AMZ 50, 18. — Brandt-Buys: Der Mann im Mond (Schmitz), AMZ 49, 26. — Futterer: „Don Gil mit den grünen Hosen" (Zöllner), ZM 90, 2 u. (Zöllner), Mw 3, 4. — Gläser: Das Kirchlein im See (Gabler), NMZ 43, 19. — Göhler: „Prinz Nachtwächter" (Heuß), ZM 90, 1. — Janácek: Katja Kabanowa (Hiller), AMZ 49, 51/52. — Puccini: Gianni Schicchi (Hirschberg), S 81, 18. — Rimskij-Korsakoff: „Der goldene Hahn" (Chop), S 81, 26. — Rootham: The two sisters (Capell), Sb 2, 9. — Samuel-Rousseau: Le Hulla (Brancour), M 81, 11. — Schmidt: Fredigundis (Schwers), AMZ 50, 1 u. (Chop), S 80, 52. — Schmidt: Hero u. Leander (Decker), S 81, 29. — Schoeck: Venus (Roner), NMZ 43, 18. — Schuster: Der Dieb des Glücks (Uhl), AMZ 50, 14 u. (Uhl), Mw 3, 7. — Viebig: „Nacht der Seelen" (Zimmermann), NMZ 43, 18. — Waghalter: Sataniel (Chop), S 81, 23. — Wendland: Peter Sukoff (Rhode), NMZ 43, 23. — Winterberg: Der „Günstling der Zarin" (Chop), S 81, 28. — Zemlinsky: Der Zwerg (Jacobs), Mw 2, 11 u. (Adler), MdA 4, 11/12.

Operette. — (Albert), Der Tag, Berlin 22. Aug. 1922. — L'évolution de l'opérette (Vuillermoz), RM 4, 5.

Oppel, Reinhard, s. Bach, Beethoven.

Oratorium. — Streifzug durch die O.-literatur (Petzelt), MKK 4, 4.

Orchester. — (s. a. Dirigieren). — Our women orchestral players (Antcliffe), Sb 3, 12. — Brass instruments in the orchestra, an historical sketch (Carse), ML 3, 4. — Books on orchestration: an historical sketch (Carse), MT 64, 959.

Orefice, Giacomo. — MO 5, 1.

Orel, Alfred, s. Brahms, Gitarre, Paganini, Schubert.

Orgel. — (s. a. Chorgesang). — Die „Parabrahm"-Orgel DIZ 24, 1. — Ein neues Orgelwerk in Groß-Berlin (Auenkirche) KiM 3, 36. — L'esthétique de l'orgue (Cellier), SMpB 11, 16. — Wie ich mit dem Oskalyd bekannt wurde (Debes), DIZ 24, 5. — Freiburger Orgeltage, Karl Straube an der Praetorius-Orgel (Erpf), NMZ 44, 1. — Ein neues Tasteninstrument: Oskalyd (Erpf), NMZ 44, 6. — Ästhetik des Orgelspiels (Fischer), KiM 4, 43. — The French school of organ playing in its own land (Huré), MQ 6, 2. — Die Hauptwerke der Orgelliteratur (Forts.) (Keller), NMZ 43, 21 u. 23. — Die Praetorius-O. (Oberborbeck), MKK 4, 7/9. — Contemporary organ music and playing (Hull), MMR 53, 629 f. — Neue Vorschläge für Orgeldispositionen u. Spieltischanlagen (Rohrbach), KiM 4, 39. — Die Parabrahm-Orgel (Selden-Goth), Berliner Börsen-Courier 16./2. 1923.

Ornstein, Leo, and modern music (Buchanan), MQ 4, 2.

Orthmann, Willy, s. Oper.

Ortmann, Otto, s. Harmonie.

Orwid, Henri, s. Rozycki.

Oskalyd, s. Orgel.

Ott, Franz von Paula. — (Grünwald), MdS 4, 7.

P

Paganini, Nic. — (s. a. Violine). — Über einige Kompositionen P.s (Orel), ZG 2, 4 f.
Paisiello, Giov. — I primi dieci anni di vita artistica di P. (Barberio), RMI 29, 2. — Il „Socrate immaginario" (della Corte), P 4, 1 f.
Palestrina, u. die „Missa papae Marcelli" (Rösner), Germania, Berlin 26. 11. 1922. — Mallapert maestro di P. (Cametti), RMI 29, 2. — P.s only musical autograph (Trevor), MMR 50, 592.
Pannwain, Guido, s. Musik.
Pantomime, Probleme der (Klaren), A 2, 10.
Paris, s. a. Musikschulen, Oper.
Parker, D. C., s. Balzac, Fauré, Musik, Saint-Saëns, Stil.
Parry, Hubert. — (Fuller-Maitland), MQ 5, 3.
Parry, Joseph. — (Jenkins), Sb 2, 5.
Pasche, Hans, s. d'Arguto, Oper.
Pasqualini, Marc' Antonio. — (Cametti), MO 3, 2 f.
Pasquini, Bernardo. — (Boghen), MO 4, 4 f.
Patterson, Annie W., s. Volksmusik.
Pauer, F. X., s. Musikunterricht, Volksmusik.
Paul, Ernst, s. Battke.
Paul, Richard, s. Musik.
Paul, Theodor, s. Chorgesang.
Paulke, Karl, s. Vierling.
Pavan, Gius., s. Landi, Oper, Rom.
Pearce, Charles W., s. Gesang.
Pearsall, Robert Lucas. — Letters (Squire), MQ 5, 2 u. 6, 2.
Pearsall, William B., s. Pearsall.
Pedrell, Fel. — (Bonaventura), MO 4, 10. — (Calvocoressi), MMR 52, 623. — (de Falla), RM 4, 4. — P. u. das spanische Volkslied (Möller), Mk 15, 10. — P. et son œuvre (Salazar), BUM 2, 2.
Perinello, Carlo, s. Akustik.
Perl, Carl Johann, s. Musikfeste.
Perosi, Lorenzo (Damerini), Sb 3, 8. — (Incagliati), MO 4, 7. — L'oratorio musicale di P. (Damerini), P 4, 4.
Petschnig, Emil, s. Batka, Besprechungen, Lied, Musik, Musiker, Musikkritik, Oper.
Petersburg. — L'opéra de St.-P. (Volkonsky), RM 4, 5.
Peterson-Berger, Wilhelm, s. Wagner.
Petyrek, Felix. — Passacaglia u. Fuge über einen steirischen Jodler [Selbstanzeige] A 3, 2.
Petzelt, Josef, s. Oratorium.
Petzet, Walter, s. Dirigieren.
Petzold, Max, s. Brahms.
Peyser, Herbert F., s. Dichtung.
Pezel, Johann, u. die Turmsonate (Biehle), MI 4, 22 f.
Pfannenstiel, Ekkehart, s. Baußnern, Knab, Kaun, Musikunterricht, Noten, Schönberg, Schütz.
Pfannschmidt, Heinrich, s. Kirchenmusik.
Pfister, G. A., s. Musik.
Pfitzner, Hans. — (s. a. Oper). — (Dent), ML 4, 2. — (Kroll), A 3, 5/6. — (Unger), NMZ 44, 5. — Zur Einführung in Pf.s Kammermusik (Blessinger), NMZ 44, 5. — „Palestrina" (Broesike-Schoen), Libelle, Wurzen 5, 21. — „Von deutscher Seele" (Broesike-Schoen), Libelle, Wurzen 5, 24. — P. als Musikdramatiker (Erhardt), NMZ 44, 5. — Die romantische Kantate „Von deutscher Seele" (Grunsky), Wä 5, 9. — Zu meiner Heiling-Inszenierung am Dresdner Staatstheater (Pfitzner), Sc 13, 5. — Zum Streitfall Pfitzner-Bekker. Nachträgliches (Seidl), NMZ 44, 5.
Pfohl, Ferdinand, s. Hamburg, Nikisch.
Philipp, Isidor, s. Musikschulen.
Phillips, Harold D., s. Mozart.
Pierné, Gabriel. — (Woollett), M 85, 2 f.
Pike, D. E., s. Schönberg.
Pincherle, Marc, s. Jomelli, Juristisches.
Piorkowski, R., s. Heller, Konzert.
Pirchan, A. M., s. Gitarre.
Pisk, Paul, s. Konzert, Wellesz, Wien.
Pisling, Siegmund, s. Impressionismus.
Pizzetti, Ildebrando. — (Gatti), MQ 9, 1 f., Sb 2, 12. — „Dèbora e Jaéle" (Castelnuovo-Tedesco), MO 5, 1. — „Fedra" (Gatti), MO 2, 4.
Playford, John. — (Squire), ML 4, 3. — P. and 17th century music publishing (Kidson), MQ 4, 4. — P.s „Introduction to the skill of music" (Pulver), MMR 52, 519.
Plessow, Gustav, s. Ästhetik.
Plüddemann, Martin (Cassimir), NMZ 44, 2.
Pochhammer, A., s. Hoffmann.
Poe, Edgar, and music (Coeuroy), Sb 2, 10.
Poll, Heinrich, s. Begabung.
Poldowski. — Mélodies pour chant et piano (Lyle), Sb 3, 5.
Pollak, Robert, s. Musikschulen, Violine.
Polyphonie u. Kontrapunkt (Stürmer), S 80, 34.
Poppen, Hermann M., s. Reger.
Posaune. — The sackbut (Pulver), Sb 3, 8.
Posener, Gertrud, s. Klavier.
Potpeschnigg, Heinrich, s. Bruckner.
Prag, s. a. Konzert.
Prechtl, Robert, s. Oper.
Preindl, Hermann, s. Mahler, Musik.
Pringsheim, Heinz, s. Rhythmus.
Pringsheim, Klaus, s. Mahler.
Prod'homme, J. G., s. Debussy, Gounod, Musik, Napoleon, Oper, Saint-Saëns, Trémont, Verdi.
Programmusik. — (s. a. Klavier). — Programm u. Musik (Hartmann), AMZ 49, 44.
Prokofieff, Serge (Calvocoressi), MdA 4, 11/12.
Prost, E., s. Lorenz.
Proust, Marcel. — La musique dans l'œuvre de P. (Coeuroy), RM 4, 3.
Prüfer, Arthur, s. Besprechungen.
Prümers, Adolf, s. Ästhetik, Leitton.
Prunières, Henry, s. Cavaliere, Lorenzani, Monteverdi, Stendhal.
Puccini, Giac. — (Gui), P 3, 6/7. — Zoofonia Pucciniana (Barini), MO 4, 8/9. — Eine komische Oper von P. („Gianni Schicchi") (Riesch), A 2, 12. — La „prima" di „Bohème" (Rossaro), MO 5, 6. — P. and our present time (Weißmann), Sb 2, 10.
Püringer, August, s. Wagner, Cos.
Pulver, Jeffrey, s. Ben Jonson, Folies, Musik, Musikinstrumente, Playford, Posaune, Solmisation, Tartini.
Purcell, H. — P. and Zachau (Hull), MMR 52, 614 f.

Q

Quef, Charles, s. Musik.
Quintenparallelen-Verbot, die inneren Gründe (Hernried), Mk 15, 6.

R

Rabenöder, Wolfgang, s. Rhythmus, Zither.
Radford, Robert, s. Oper.
Radiciotti, G., s. Rossini.
Raeli, Vito, s. Musikbibliotheken.
Raff, Joachim (Trott), SMZ 62, 15.
Raif, Oskar, s. Klavier.
Rasch, Hugo, s. Juristisches, Rimskij-Korssakoff.
Rau, Carl August † (Seiffert), AfM 4, 4.
Rauschning, Hermann, s. Danzig.
Ravel, Maurice (s. a. Fauré). — (Jean-Aubry), MMR 48, 566 f. — The published songs (Goddard), Sb 2, 11. — ... on the piano works (Goddard) Sb 2, 4.
Rechtschreibung. — A proposito della grafia di nomi musicali (A.), MO 3, 4. — Wie schreibt man die Namen russischer Komponisten? (Möller), AMZ 50, 19.
Refardt, E., s. Hegar, Rhythmus.
Reger, Max. — (s. a. Kirchenmusik, Musikfeste). — Gedächtnisfeiern (Berichte) (Voigt, Schwarz u. a.), NMZ 44, 15. — (Anders), ZM 90, 6. — (Bagier), A 3, 3. — (Graf), MdA 5, 6/7. — (Hehemann), Essener Allgem. Ztg. 18.—24. 3. 1923. — (Paszthory), Münchener Neueste Nachrichten 17. 3. 1923. — (Schnirlin), Berliner Tageblatt 18. 3. 1923. — (Stahl), München-Augsburger Abendzeitung 18. 3. 1923. — (Unger), NMZ 44, 12. — R. u. die Orgel (Bagier), Mk 15, 5. — The two R. legends (Brennecke), MQ 8, 3. — R. u. die Meininger Hofkapelle [Forts.] (Sherbuliez), SMZ 61, 27 ff. — R. u. die Jugend (Dahlke), HfS 17, 24. — Erinnerungen an R. (Ertel), E 4, 2. — Zum „R.-Problem" (Friedland), AMZ 49, 25. — R.s Werke für Violine allein (Geß), NMZ 44, 12. — R.s Orchesterbehandlung vor op. 100 (Hasse), NMZ 44, 12. — R.-Erinnerungen (Hernried), MdA 4, 15/16. — R.s „Gesang der Verklärten" (Holle), NMZ 44, 15. — Die Kammermusik R.s (Junk), MdA 5, 4. — R.s B-A-C-H-Fantasie in ihrem harmonischen Ausdruck (Keller), NMZ 44, 12. — R.s erstes Streichquartett in D moll (Lindner), NMZ 44, 12. — Meine Erinnerungen an R. (Marteau), A 3, 3. — Vom Stil R.s (Müller), A 3, 3. — Über R.s Hausmusik für Klavier (Niemann), ZM 90, 6. — Reger u. Wolfrum (Poppen), NMZ 44, 12. — R.s Orchesterwerke (Reichwein), MdA 5, 4. — R.s Orgelwerke (Schöne), KiM 3, 35 ff., ZKB 4, 5 u. 7. — Die Orgelwerke R.s (Schütz), MdA 5, 4. — Über R.s Lebenswerk (Segnitz), ZM 90, 6. — Altes u. Neues über R. (Springer), MD 11, 2. — R.s geistliche Gesangswerke (Stier), ZKB 5, 1. — Zur neueren R.-Literatur (Unger), ZM 90, 6. — R.s Persönlichkeit (Unger), A 3, 3. — R. u. der Schulgesang (Werlé), HfS 18, 2.
Reichel, Hugo, s. Musikfeste.
Reichenbach, H., s. Hanff.
Reichwein, Leopold, s. Reger.
Reiff, Alfred, s. d'Albert, Cerone.
Rein, Walter, s. Lendvai.
Reinach, Théodore, s. Kirchenmusik.
Reinecke, W., s. Gesang.
Reiss, Josef, s. Libanus, Lied.
Reitler, Jos., s. Korngold.
Reitz, R., s. Violine.
Renan, J. E. — Le romantisme musical de R. (Coeuroy), RM 4, 5.
Renzis, R. de, s. Bernabei, Bonporti, Steffani.
Respighi, O. — „Belfagor" (Zabughin), MO 5, 5.
Réti, Rudolf, s. Musikfeste.
Reuter, Fritz, s. Oper.
Reuter, Otto, s. Besprechungen, Lendvai, Musikfeste, Musikschulen.
Reymond, Henry, s. Noten.
Reznicek, E. N. v. (Specht), MdA 4, 17/18.
Rhode, Erich, s. Oper.
Rhythmus. — (s. a. Musikunterricht). — R. u. Metrik (Bode), HfS 17, 17 f. — Rhythm and phrasing (McEwen), MMR 48, 570. — Musikalische Rhythmik u. Metrik (Pringsheim), AMZ 49, 27/28 f. — Einiges über R. u. Klangfarben (Rabenöder), MdS 5, 4. — Rhythmische Analysen (Refardt), SMpB 11, 19 f. — The sense of r. as a musical talent (Seashore), MQ 4, 4. — Some ancient conceptions of rhythm (Williams), MT 64, 960. — Betrachtungen über R. (v. Wolzogen), NMZ 44, 8.
Richard, August, s. Bach, Musikfeste.
Richter, Bernh. Friedr., s. Motette, Schütz.
Richter, Otto, s. Musikfeste, Turmmusiken.
Ricordi, G., s. Rossini.
Riebesell, H., s. Musik.
Riemann, Hugo. — (Riecks), MMR 49, 587. — R.s metrisches Betonungsschema (Wiehmayer), NMZ 44, 14.
Riesemann, Oskar v., s. Dobroven, Musik, Musikinstitute.
Riesenfeld, Paul, s. Musikfeste.
Rietsch, Heinrich, s. Ästhetik, Puccini.
Rimskij-Korssakow, N. — (s. a. Oper). — „Der goldene Hahn" (J. K.) u. (Hoerth), BlS 3, 8 u. (Rasch), AMZ 50, 24/25. — „Die Zarenbraut" in Berlin (Rasch), AMZ 50, 24/25. — „Le dit de da ville invisible de Kitej" (Schloezer), RM 4, 2.
Risque, Lilian, s. Musik.
Ritte, Theodor, s. Frau, Klavier.
Robert, P. L., s. Berlioz.
Roberts, W. Wright, s. Chabrier, Franck.
Röckl, Seb., s. Franz, Wolf.
Röntgen, Julius, s. Brahms.
Roesler, Carl, s. Tiessen.
Rösner, Bruno, s. Palestrina.
Roger-Ducasse, s. Fauré.
Rogers, Francis, s. Arnould.
Rogers, James Fred., s. Beethoven.
Rohrbach, Hans Georg, s. Orgel.
Roland-Manuel, M. — „Isabelle et Pantalon" (Jean-Aubry), Che 28.
Roland-Manuel, M., s. Fauré, Musikautomaten, Roussel.
Rom. — Il Teatro Capranica (Pavan), RMI 29, 3. — s. a. Musikschulen.
Romagnoli, Ettore, s. Dante, Lied, Musik.
Roncaglia, Gino, s. Chopin, Mussorgsky.
Roner, Anna, s. Oper.

Rosa, Salvator. — (Becket-Williams), MMR 51, 605.
Rosenthal, Moritz, s. Musik.
Rosing, Vladimir. — (Hull), MMR 48, 566.
Rossato, A., s. Puccini.
Rossini, G. — (s. a. Stendhal). — (Istel), MQ 9, 3. — (Ricordi), MO 2, 3. — „La Carità" (Bonaventura), MO 3, 4. — Il ritorno della Cenerentola (Mantovani), MO 2, 3. — „Semiramide" (Mantovani), MO 5, 2. — „Carità" (Radiciotti), MO 4, 4.
Roth, Hermann, s. Händel.
Rottländer, Heinrich, s. Geige.
Rousseau, Jean Jacques. — (Maulbecker), SMZ 61, 24 f.
Roussel, Albert. — (Roland-Manuel), RM 4, 1.
Royer, Etienne, s. Koechlin.
Rozycki, Ludomir. — (Orwid), M 85, 25.
Rubato. — (Berger), MMR 51, 605.
Rubinstein, A. — Reminiscences of R. (Walter), MQ 5, 1.
Rühlmann, Wilh., Hoforgelbaumeister (Henkel), MSfG 27, 7.
Ruffo, Titta. — s. Battistini.
Ruge, Ludwig, s. Gesang.
Rychnovsky, Ernst, s. Bennewitz, Besprechungen.

S

Sachs, Curt, s. Bach, Gambe.
Sachse, Leopold, s. Mozart.
Saerchinger, César, s. Newyork.
Säuberlich, R., s. Klavier.
Sailer, Sebastian. — S.s „Schöpfung" in der Musik (Abert), Schwäbischer Merkur 5. 1. 1923.
St.-Foix, G. de, s. Beethoven, Clementi, Hüllmandel, Mozart, Schobert.
St.-George, Chevalier de. — (de La Laurencie), MQ 5, 1.
Saint-Saëns, Camille. — (Calvocoressi), MM 52, 614. — (Chantavoine), M 83, 12 ff. — (Lancelotti), MO 4, 1. — (Parker), MQ 5, 4. — (Prod'homme), MQ 8, 4. — Le „wagnerisme" de S. (Servières), RMI 30, 2.
Saiteninstrumente. — Vergleich. Betrachtung des Saitenspiels (Bauer-Ebrach), MdS 5, 1.
Salazar, Ad., s. Musik, Pedrell.
Salmon, Arthur L., s. Ästhetik.
Salter, Sumner, s. Bach.
Salzburg. — Aus der Chronik der Festspielhaus-Gemeinde (Damisch), MK 1922, August. — Das vormozartsche S. (Decsey), MK 1922, August.
Saminsky, Lazare, s. Dirigieren, Musik, Tanz.
Samuel-Rousseau, Marcel, s. a. Oper.
Sandberger, Adolf, s. Beethoven, Terzago.
Santoliquido, Francesco, s. Musik.
Satie, Erik, and the music of irony (Chennevière), MQ 5, 4. — Il „Socrate" (Gatti), MO 2, 11.
Savill, Agnes, s. Medizin.
Scalero, Rosario, s. Musikunterricht.
Scarlatti, Domenico. — Randbemerkungen zu S. (Dent), A 2, 12.
Schaefer, Otto, s. Violine, Zupfgeige.
Schaeffner, André, s. Franck, Strawinsky.
Scharnke, Reinhold, s. Musikautomat.
Schaub, Hans F., s. Juristisches, Musikfeste, Musiktheorie, Musikunterricht, Musikvereinigungen, Stil, Strauß.
Schaukal, Richard v. s. Hoffmann.
Schaun, W., s. Musikunterricht.
Schellenberg, Ernst Ludwig, s. Bruckner.
Scheller, Will, s. Cassel.
Schemann, L., s. Cherubini.
Schenker, Heinrich, s. Bach.
Schenker, Heinrich. — Das Werk Sch.s (Moormann), MG 1, 7.
Schering, Arnold, s. Ästhetik, Bach, Besprechungen, Händel, Kuhnau.
Scherwatzky, R., s. Wagner.
Schiedermair, Ludwig, s. Mozart.
Schiegg, Anton, s. Gesang.
Schipke, Max, s. Musikunterricht, Nägeli.
Schlicht, Ernst, s. Chorgesang.
Schliepe, Ernst, s. Besprechungen, Chorgesang, Gesang.
Schloezer, B. de, s. Kussewitzky, Mussorgsky, Rimsky-Korssakow.
Schmelzer, Johann Heinrich, der Joh. Strauß des 17. Jhdts. (Veidl), NMZ 44, 8.
Schmid, H. K., s. Musikfeste.
Schmid, Otto, s. Musikfeste.
Schmidt, A., s. Harmonium.
Schmidt, Franz (s. a. Oper). — „Fredigundis" (Kapp), BlS 3, 3. — Sch. u. seine Tonschöpfungen vor der „Fredigundis" (Altmann), BlS 3, 3.
Schmidt, Kick, s. a. Oper.
Schmidt, Leopold, s. Tonalität.
Schmitt, Florent, s. Fauré.
Schmitz, A., s. Gesang, Klemperer.
Schmitz, Eugen, s. Oper.
Schnabel, Alexander Maria, s. Musik.
Schneider, Edouard, s. Chabrier.
Schneider, Max, s. Schütz.
Schnirlin, Ossip, s. Reger.
Schnoor, Hans, s. Mahler.
Schnorr v. Carolsfeld, Ernst, s. Glocken.
Schobert, Johann. — (de St. Foix), RM 3, 10.
Schoeck, Othmar. — (Sorrodi), KW 35, 10. — „Erwin u. Elmire" (T.) RMZ 24, 3/4. — „Elegie" (E. J.), SMZ 63, 11.
Schönberg, Arnold. — Après une audition de Pierot Lunaire (Godet), RM 4, 7. — „Pelleas u. Melisande" (Stefan), NMZ 44, 7. — Zum Fall Sch. (Wehle), To 26, 30/31. — Sch. et son œuvre (Wellesz), RM 4, 7. — Die Gurre-Lieder (Bekker), MdA 4, 15/16 u. (Jalowetz), MdA 5, 5 u. (Pfannenstiel), ChL 3, 17/18 u. (Pike), Che 24.
Schöne, Kurt, s. Reger.
Scholl, Reinhold, s. Faber.
Schopenhauer, Arthur, s. a. Chamberlain.
Schorn, Hans, s. Hören, Musik, Musikfeste, Weismann.
Schreker, Franz. — (Hoffmann), P 3, 8/9. — Von Sch.s jüngstem Schaffen (Hoffmann), MdA 5, 5. — „Der Schatzgräber" (Altmann), Geg 51, 5 u. (Kapp), BlS 2, 7.
Schubert, Franz. — (s. a. Goethe, Lied). — (Brian), MMR 53, 631. — Sch.s Singspiele in der Stuttgarter Bearbeitung (H. H.), NMZ 43, 21. — Sch.s „Kreuzzug", ein Dokument der Romantik (Kahl), Wä 5, 10. — Sch.s

„Sonate" für Klavier, Violine u. Violoncell aus dem Jahre 1812 (Orel), ZfM 5, 4/5. — Ein unbekanntes Sch.-Quartett mit Gitarre (Schwarz-Reiflingen), Gi 4, 2.
Schünemann, Georg, s. Besprechungen, Hertel, Mendelssohn.
Schütt, Eduard. — (Broesike-Schoen), Mw 2, 10.
Schütz, Franz, s. Reger.
Schütz, Heinrich. — (s. a. Musikfeste). — (Eckmann), MMR 52, 624. — (Heuß), ZM 89, 21. — (Leichtentritt), A 2, 8/9. — (Moser), AMZ 49, 45, ZfM 5, 2. — (Müller), NMZ 44, 3, Mk 15, 2. — (Spitta), MSfG 27, 10/11. — (Sporn), ZM 89, 13/14. — (Stier), ZKB 4, 8. — (Struck), ChL 3, 21/22. — (Werner), ZM 89, 21. — Welche Werke von Sch. können wir heute aufführen? (Keller), NMZ 44, 3. — Sch. und seine Bedeutung für unser Musikleben (Leichtentritt), ZM 89, 21. — Auffindung zweier Briefe (v. Lepel), S 81, 20. — Sch.s geschichtliche Einstellung (Moser), NMZ 44, 3. — Verzeichnis der Werke von Sch. (Müller), NMZ 44, 3. — Sch.s Musikalische Exequien (Pfannenstiel), ChL 4, 3/4. — Die Passionen von Sch. (Richter), ZM 89, 21. — Zur Wiedergabe Sch.scher Musik (Schneider), ZM 89, 21. — Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibeltextes bei Sch. (Smend), ZfM 5, 2. — Sch. u. Händel (Steglich), ZM 89, 21.
Schuh, Oskar Fritz, s. Oper, Wagner.
Schulhof, Hilda, s. Hindemith.
Schulmusik, s. Musikunterricht.
Schultze, Emil, s. Da Ponte.
Schulz, W., s. Hermeneutik.
Schumacher, Rob., s. Chorgesang.
Schumann, Clara, und Brahms (Segnitz), ZM 89, 17.
Schumann, Erich, s. Besprechungen, Stumpf.
Schumann, Rob. — (s. a. Beethoven, Goethe). — Sch. and Mendelssohn (Berger), MMR 51, 603. — Die Ausführung der Pralltriller in Sch.s „Waldesgespräch" u. „Mondnacht" (Gretscher), ZM 89, 16/16. — Supplementary and corrective to biography of Sch. (Niecks), MMR 51, 602 ff.
Schuster, Bernhard, s. a. Oper.
Schwab, Alfred, s. Busch.
Schwarz, Viktor, s. Reger.
Schwarz-Reiflingen, Erwin, s. Gitarre, Schubert.
Schweifert, F., s. Mozart.
Schwers, Paul, s. Musikausstellungen, Musikfeste, Musikgesellschaften, Mussorgsky, Oper, Vierteltonmusik.
Schwind, Moritz von. — „Die Hochzeit des Figaro." Nebst Gedanken über Mozart-Regie (v. Mossisovics), NMZ 43, 21.
Schwuchow, F., s. Musikfeste.
Scott, Cyrill. — Composizioni per pianoforte (Oddone), MO 2, 2.
Scott, Cyrill, s. Kammermusik, Musik.
Scott, George A., s. Musik.
Scripture, E. W., s. Gesang.
Sear, H. G., s. Synge.
Seashore, C. E., s. Begabung, Rhythmus.
Sebastian, Heinrich, s. Kirchenmusik.
Seeger, Charles Louis, s. Musik.
Seeger, Hermann, s. Lorenz.
Segnitz, Eugen, s. Bruckner, Reger, Schumann.
Seidenstücker, A., s. Fischer.
Seidl, Arthur, s. Anforge, Cornelius, Hausegger, Oper, Pfitzner.
Seiffert, Alfred, s. Geige.
Seiffert, Max, s. Musik, Rau.
Selden-Goth, Gisella, s. Busoni, Franck, Musikinstrumente.
Selva, Blanche, s. Musik.
Serejski, M., s. Musikwissenschaft.
Servières, G., s. Saint-Saëns.
Sevilla, s. a. Tanz.
Seybold, Walter, s. Grabner.
Seywald, Georg, s. Draeseke.
Shakespeare. — (s. a. Wagner). — Sh.-musician (Welch), MQ 8, 4.
Shaw, Joan, s. Volksmusik.
Shaw, Martin. — The art of S. (Lyle), Sb 2, 10.
Shelley. — The musical inspiration of S. (Coeuroy), MQ 9, 1.
Siber, Jules, s. Violine.
Siegel, Rudolf. — (Waltz), NMZ 44, 10.
Simon, Heinrich, s. Delius.
Simon, James, s. Busoni, Franck.
Simonsen, Rudolph, s. Nielsen.
Sinfonie. — The orchestral symphony in France about the middle of the 18. century (Niecks), MMR 49, 577.
Singer, Kurt, s. Bruckner.
Singspiel s. Oper.
Small, Herbert, F., s. Oper.
Smend, Julius, s. Herold, Musikfeste, Schütz.
Smith, Alexander Brent, s. Mendelssohn.
Socal, Pietro, s. Straße.
Sočnik, Hugo, s. Fuchs.
Solmisation and the hexachord system (Pulver), MMR 53, 629. — The Tonic-Sol-Fa; pro and con (Fuller-Maitland), MQ 7, 1 u. (Whittaker), MQ 8, 2.
Sommer, Hans. — (v. Wolzogen), NMZ 43, 18, BB 45, Sommerstück.
Sommervell, T. Howard, s. Musik.
Sondheimer, Robert, s. Gluck.
Sonneck, O. G., s. Juristisches, Lekeu, Liszt, Musik.
Sonnen, Otto, s. Ästhetik.
Sonzogno, Edoardo. — (M. d'O.), MO 2, 3.
Sor, Ferdinand. — (Tempel), Gf 23, 1/3 f.
Soziale Fragen s. Juristisches u. Musikpolitik.
Specht, Rich., s. Reznicek, Wien.
Speyer, Edward, s. Mozart.
Spielleute, Die fahrenden, als Träger der weltlichen Musik im Mittelalter (Storck), NMZ 44, 13.
Spiering, Theodor, s. Violine.
Spitta, Friedrich, s. Schütz.
Spohr, Louis, s. a. Beethoven.
Sporck, Ferdinand Graf, s. Gesang.
Sporn, Fritz, s. Musikunterricht, Schütz.
Sprechen s. Gesang.
Sprechmaschine s. Musikautomat.
Springer, Herm. s. Musikfeste.
Springer, Max. — Musik zu Calderon: „Das große Welttheater", MD 11, 2.
Springer, Max, s. Besprechungen, Reger.
Squire, W. Barclay, s. Bilder, Franz, Händel, Mozart, Pearsall, Playford.
Stadelmann, Guido, s. Bach.
Stahl, Heinrich, s. Wagner.

Stahl, Wilhelm, ſ. Kirchenmuſik.
Stanford, Charles Villiers. — The works of S. (Dunhill), MMR 48, 569 ff.
Stang, Carl, ſ. Leonhardt.
Stavenhagen, Bernhard. — (Lederer-Eben), WM 67, 12.
Stefan, Paul, ſ. Debuſſy, Mahler, Muſik, Muſikfeſte, Schönberg.
Steffani, Agoſtino. — (de Renſis), MO 3, 5.
Steffen, Stephan, ſ. Hachenburg.
Stege, Fritz, ſ. d'Arguto, Ertel, Geſang, Muſik, Muſikgeſellſchaften.
Steglich, Rudolf, ſ. Beethoven, Muſik, Schütz.
Steigmann, B. M., ſ. Wagner.
Stein, Erwin, ſ. Berg.
Stein, Heinrich, ſ. Beethoven.
Stein, Rich. H., ſ. Beſprechungen, Tanz, Viertelton-muſik.
Steinhard, Erich, ſ. Expreſſionismus, Hindemith, Keußler, Muſikfeſte.
Steinitzer, Max, ſ. Zilcher.
Stendhal and Rossini (Prunières), MQ 7, 1.
Stenhouſe, William. — (M. Bain), SMM 4, 1.
Stephani, Herm., ſ. Chorgeſang, Muſikunterricht, Vierteltonmuſik.
Stern, Ph., ſ. Muſik.
Sternberg, Conſtantin von, ſ. Muſik.
Sternfeld, Richard, ſ. Begabung, Muſik, Wagner,
Stetſon, R. H., ſ. Muſikunterricht.
Stier, Alfred, ſ. Kirchenmuſik, Reger, Schütz, Sweelinck.
Stil. — Grundlagen, Methoden u. Aufgaben der muſikakaliſchen Stilkunde (Bücken u. Mies), ZfM 5, 4/5. — Zur Stilgeſchichte der Muſik (Mersmann), Jahrbuch Peters 1921. — Zum Stilproblem in der Muſik (Meyer), ZfM 5, 6. — Music and the grand style (Parker), MQ 8, 2. — Stilwende? (Schaub), AMZ 50, 22/23.
Stiliſierungen im Gebiete der Tonkunſt (Daninger), ZfAe 16, 3.
Stimme ſ. Geſang.
Stiven, Frederic B., ſ. Muſikunterricht.
Storck, Karl. — (Dahlke u. Möhſig), HfS 18, 4. — ſ. Lied, Muſik, Muſikunterricht, Spielleute.
Stradal, Auguſt, ſ. Liſzt.
Strangways, A. H. Fox, ſ. Harmonie.
Straram, Walther. — Les concerts S. (Vuillermoz), RM 4, 8.
Straße. — Il canto dei venditori ambulanti di Venezia (Socal), MO 3, 1.
Strauß, Richard. — (ſ. a. Mahler, Oper, Wien). — (Chantavoine), La Revue Rhénane, 1922, Aug.—Sept. — (Wolff), MG 1, 2. — Stunden mit St. (Aber), Mw 2, 12 u. BlS 3, 7. — St. und wir (Schaub), Mw 2, 11. — (v. Waltershauſen), Hellweg, Eſſen 1922, 32.
Strawinsky, Igor. — Einführung in das Schaffen S.s (Anſermet), MdA 4, 11/12. — The two trends of modern music in S.s works (Chennevière), MQ 5, 2. — S.s neue Bühnenwerke (Milhaud), MdA 4, 17/18. — „Noces" (Schaeffner), M 85, 26.
Strecke, Gerhard, ſ. Bach, Cornelius.
Streichquartett, Das (Werner), DAS 24, 6. — Of quartet-playing (Betti), ML 4, 1. — The history of the Viola in quartet writing (Clarke), ML 4, 1. — The string-quartet since Brahms (Gooſſens), ML 3, 4. — How to practise a string-quartet (Kornſtein), ML 3, 4. — Notes on the st. qu. (Niecks), MMR 50, 595 f.
Struck, Guſtav, ſ. Caſſel, Geſang, Laugs.
Stürmer, Bruno, ſ. Polyphonie, Tonalität.
Stumpf, Carl. — Die Förderung der Muſikwiſſenſchaft durch die akuſtiſch-pſychologiſche Forſchung Stumpfs (Schumann), AfM 5, 2.
Suarès, André, ſ. Beethoven, Wagner.
Süßmuth, Richard, ſ. Konzert.
Suite ſ. a. Fiſcher.
Swan, Alfred J., ſ. Muſſorgsky.
Sweelinck, Jan Pieters. — (Stier), ZKB 3 5/6.
Synge, J. M., and music (Sear), Sb 3, 4.
Syſtermans, Georges, ſ. Muſik.
Szaboleſi, Benedikt, ſ. Kodály.

T

Tamberlick, Enrico. — (Trevor), MMR 50, 598.
Tanz. — (ſ. a. Masque). — Dances that are not danced (Berger), MMR 52, 623. — Der T. (Bie), A 2, 10. — Shimmy u. Fortrott (Brod), A 2, 10. — Ancient dances and music (Chaplin), Sb 3, 3. — Die Philoſophie des Walzers (Decſey), BlS 3, 2. — Why do we dance? (Engel), MQ 6, 4. — The conceptual aspects of the dance (Henry), Sb 3, 1. — Les principes de la dance Cambodgienne (Laloy), RM 3, 9. — Da danse d'église (Montfort), RM 4, 6. — Die Bergamaska (Nettl), ZfM 5, 6. — The gaillarde and its sucessors (Pulver), MMR 48, 566 ff. — La nouvelle chorégraphie et sa musique (Saminsky), RM 4, 8. — Die Kirchentänze in Sevilla (Stein), Mk 15, 1.
Tarantella. — (Berger), MMR 48, 568.
Tartini, Giuſ. — The literary works (Pulver), MMR 52, 621.
Tempel ſ. Sor.
Tempo. — Etwas vom T. (Liebleitner), ZG 1, 6.
Temponom, Das. SMpB 11, 14.
Teneo, Martial, ſ. Offenbach.
Terry, R. R., ſ. Kirchenmuſik.
Terzago, Ventura. — Zur Würdigung T.s (Sandberger), NMZ 44, 9.
Teſſmer, Hans, ſ. Beſprechungen, Furtwängler, Muſikkritik.
Teufel. — Devil's music (Berger), MMR 49, 588.
Thayer, Alex. Wheelock, ſ. Beethoven.
Theater. — Musica nel teatro di prosa (Lopez), MO 4, 7. — Der Theaterbaumeiſter der Zukunft u. ſeine Szene (Marſop), Mk 15, 8.
Thema. — Die Kraft des T., dargeſtellt an B-a-c-h (Mies), Bachjahrbuch 1922.
Thiel, Carl. — (Aſt), HfS 17, 7.
Thierfelder, Helmuth, ſ. Chorgeſang.
Thomas, Eugen † (Hennried), NMZ 44, 1.
Thornonberry, George, ſ. Muſik.
Thorpe, Harry Colin, ſ. Geſang.
Thurſtone, L. L., ſ. Melodie.
Tiaden, Herbert, ſ. Muſik.
Tideböhl, Ellen von, ſ. Field, Tſchaïkowsky.
Tielke. — Beiträge zur T.-Forſchung (Kinsky), ZfM 4, 11/12.
Tiere. — (ſ. a. Haydn, Puccini). — Birds and music (Berger), MMR 51, 610. — Musical animals in ornament (Harris), MQ 6, 3. — Vogel- u. Inſektenſtimmen aus den Tropen

(Heim), SMZ 63, 1 ff. — The cuckoo and nightingale in music (Mansfield), MQ 7, 2. — Bird-music (Olds), MQ 8, 2. — The cat in music (van Vechten), MQ 6, 4. — Der Klangsinn der Tiere (Westermeyer), S 80, 44.
Tiersot, Julien, s. Franck, Gounod, Lied, Musik.
Tieffen, Heinz. — Naturtrilogie op. 18 (Roesler), Mel 3, 3.
Tillyard, H. J. W., s. Kirchenmusik.
Tischer, Gerhard, s. Haas.
Toch, Ernst, s. Musik.
Tørsleff, Hans, s. Nielsen.
Tommasini, Vincenz. (Zanotti-Bianco), Che 29.
Tonalität. — Relation of tonality (Berger), MMR 52, 619. — Polytonalité et atonalité (Milhaud), RM 4, 4. — Tonart u. Tonalität (Schmidt), Berliner Tageblatt 5. 10. 1922. — T. u. ihre Grenze (Stürmer), S 80, 30. — La tonalité chromatique (Touzé), RM 3, 9.
Tonic-Solfa s. Solmisation.
Tonleiter. — The pentaphonic mode (Hull), MMR 52, 621.
Tonwort. — (s. a. Eitz). — (Würschmidt), Sti 17, 4/6. — ... im Schulgesangunterricht (Hoffmann), SMpB 11, 24.
Torrefranca, Fausto, s. Boito.
Torri, Luigi, s. Musikunterricht.
Touzé, Maurice, s. Tonalität.
Trapp, Max. — ZM 89, 24.
Trémont, Le baron de. — Souvenirs of Beethoven and other contemporaries (Prod'homme), MQ 6, 3.
Trevor, Claude, s. Palestrina, Tamberlick, Verdi, Wagner.
Triller. — The shake (Berger), MMR 53, 630.
Trompete. — Der Werdegang der T. (Bruger), EMZ 17, 1 f. — Zur Geschichte der T. (Martell), MI 5, 7.
Trott, M., s. Raff.
Tschaikowsky, P. — (Hirschberg), MfA 16, 183. — „Mazeppa" (v. Tideböhl), MMR 48, 572. — The unvanquishable T. (Buchanan), MQ 5, 3.
Turnmusik. — (s. a. Pezel). — (Richter), O 23, 3.
Turnau, Josef, s. Oper.

U

Udine, Jean d', s. Musik.
Uhl, Edmund, s. Gluck, Oper, Rimskij-Korssakoff.
Unger, Hermann, s. Dirigieren, Kino, Mahler, Musik, Pfitzner, Reger.
Unger, Max, s. Beethoven, Naegeli, Reger.
Upton, William Treat, s. Griffes.
Ursprung, Otto, s. Kirchenmusik, Lied.

V

Vaillat, Léander, s. Oper.
Vance, Wilson, s. Wellesz.
Variation. — The emotional aspect of theme-transformation (Antcliffe), Sb 3, 2.
Vatielli, Francesco, s. Violoncello.
Vechten, Carl van, s. Delibes, Tier.
Veidl, Theodor, s. Kornauth, Musikunterricht, Schmelzer.
Verdi, Gius. — Il cinquantenario ... dell' Aida (M. M.), MO 3, 12. — V. and his contemporaries (Bonavia), ML 4, 2. — V. u. der Inszenator (Danz), AMZ 49, 41. — Two „Macbeths" [Verdi u. Bloch] (Gatti), Sb 3, 6. — V.s letters to L. Escudier (Prod'homme), ML 4, 1. — Unpublished letters from V. to Cam. Du Locle (1866—76) (Prod'homme), MQ 7, 1. — V. über Wagner (Weidemann), AMZ 50, 26. — Ein Beitrag zu dem Thema: „V. als Charakterkomponist" (Weismann), ZM 90, 3. — Von der Musik zum Drama. Ein V.-Kapitel (Weißmann), Mk 15, 1.
Versailles, s. a. Oper.
Vesselius, Eva Augusta, s. Musik.
Vetter, Adolf, s. Wien.
Viebig, Ernst, s. Berg.
Vierling, Johann Gottfried. — (Paulke), AfM 4, 4.
Vierteltonmusik. — (Stein), Mk 16, 7. — V. u. das Schaffen der Moderne (d'Arguto), E 4, 2. — Die harmonische Grundlage des Vierteltonsystems (Haba), Mel 3, 4/5. — Die V. auf dem Marsche (Möllendorff), NMZ 44, 15. — Von den Vierteltönen (Schwers), AMZ 49, 49. — Das Vierteltonproblem (Stephani u. Stein), Mk 15, 10.
Vieuxtemps, Henri. — Des dernières années de V. (Douel), RM 4, 1.
Viola, s. a. Streichquartett.
Violine. — On the development of violin technique (Godowsky), Sb 2, 8. — Some fruitless fabrications ... (Mansfield), MMR 51, 602. — Über den violinist. Fingersatz auf Basis des natürlichen Fingerfalls (Pollak), SMZ 62, 29 f. — S. Eberhardts Lehre der organischen Geigenhaltung (Reitz), AMZ 50, 8. — Die Kennzeichen einer guten Violine (Schaefer), Mw 2, 11. — Wie ich Paganini spiele (Siber), E 3, 11. — Psychologie u. Geigentechnik (Spiering), München-Augsburger Abendzeitung 7. 10. 1922.
Violoncello. — The v. and some performers (Ford), MMR 48, 566. — Didattica Violoncellistica (Forino), MO 4, 8/9. — Zur Geschichte des V. (Martell), MI 4, 25 f. — Recollections of violoncellists (Niecks), MMR 49, 581 ff. — Les origines de l'art de V. (Vatielli), RM 4, 4.
Virtuosen. — Virtuosity (Berger), MMR 50, 592. — Die Zukunft des Virtuosentums (Friedland), AMZ 49, 39.
Vitet, Louis, s. Lied.
Vögel, s. Tiere.
Vogler, C., s. Musikunterricht.
Voigt, Max, s. Reger.
Volbach, Fritz, s. Musikunterricht.
Volkmann, Hans, s. Beethoven, Nauwach.
Volkmann, P., s. Wolfrum.
Volkonsky, Prince Serge, s. Petersburg.
Volkslied, s. Lied.
Volksmusik. — (s. a. Chorgesang). — (Shaw), Sb 2, 7. — Appunti di etnofonia comparata (Fara), RMI 29 f. — Our folk-music and its probable impress on American music of the future (Howard), MQ 7, 2. — Vom rechten volkstümlichen Musizieren (Liebscher), KW 36, 1. — The folk-music of Ireland, its past, present, and future aspects (Patterson), MQ 6, 3. — Zur Erforschung der V. (Pauer), ZM 90, 8.
Voß, Theodor, s. Kirchenmusik.
Vuillemin, Louis, s. Gounod.

Vuillermoz, Emile, s. Fauré, Mussorgsky, Operette, Straram.
Vycpálek, Lad. — „Von den letzten Dingen des Menschen" A 3, 1.

W

Wagner, Cosima, die Erzieherin (Püringer), Deutsche Zeitung, Berlin 22. Dez. 1922. — W. als Künstlerin (Wagner, S.), Deutsche Zeitung, Berlin 22. Dez. 1922.
Wagner, Hans, s. Grünfeld.
Waghalter, Ignatz, s. a. Oper.
Wagner, Joseph, s. Beethoven.
Wagner, Richard. — (s. a. Chamberlain, Müller, Oper, Verdi). — (Fourcaud), La Nouvelle Revue, Paris 1922, August. — „Das Liebesverbot" (J. K.), BlS 3, 6 u. (Chantavoine), M 85, 17 u. (Einstein), ZfM 5, 7 u. (Karpath), MdA 5, 3 u. (Mayer), Mw 3, 7 u. (Nüßle), Mk 15, 8 u. (Stahl), AMZ 50, 18 u. (Stahl), ZM 90, 11. — Wagneriana (Aron), Sc 11, 8. — Unbekannte Briefe von W. u. Cornelius (Oette), S 80, 26. — W. u. das schöngeistige München 1864/65 (Dreyer), Deutsche Revue 46, 12. — W. and symbolism (Fraser), Sb 3, 8. — Die Formfrage bei W. (Grunsky), Mk 15, 6. — W.s Parsifal u. der gregorian. Gesang (Hagedorn), ZM 89, 22. — Bayreuth am Grenzweg (Hagemann), Mk 15, 4. — W. in der Gegenwart u. das Problem des „Tannhäuser" (Heuß), ZM 90, 5. — W.s attitude to art (Hight), ML 4, 3. — W. and Shakespeare (Istel), MQ 8, 4. — W. u. die Gegenwart (Kapp), BlS 3, 3. — „Tristano e Isolda" come poema drammatico (Liuzzi), P 3, 6/7. — Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan u. Isolde (Lorenz), ZfM 5, 9/10. — Unveröffentlichte Briefe W.s u. Ludwigs II. (Mensi-Klarbach), DR 49, 4. — The Wagnerian culture-synthesis (Peterson-Berger), MQ 7, 1. — W.s Feen u. ihre Stellung zu seinem Schaffen (Scherwatzky), NMZ 44, 13. — W. u. die moderne Inszenierungskunst (Schutz), MSFG 5, 1f. — „Nicht mehr Tristan" (Steigmann), MQ 7, 1. — Hat W. 1840 im Pariser Schuldgefängnis gesessen? (Sternfeld), Mk 15, 2. — Die erste Fassung der Faust-Ouverture (Sternfeld), Mk 15, 9. — La première lettre de Baudelaire à W. (Suarès), RM 4, 1. — W.s „Wieland der Schmied" (Trevor), MMR 51, 602. — Über die Bedeutung W.s als Ethiker für die Not der Gegenwart (Wehrt), BB 46 Maienstück.
Wagner, Peter, s. Besprechungen.
Wagner, Siegfried. — (Eggert), Deutsche Zeitung, Berlin 6. 6. 1923. — (Koch), Wä 6, 8. — (s. a. Cos. Wagner.)
Walsh, John. — Handel's publisher, his successors, and contemporaries (Kidson), MQ 6, 3.
Walter, Bruno. — Münchener Wirksamkeit (Einstein), MdA 4, 17/18. — (s. a. Mahler.)
Walter, Hans, s. Weingartner.
Walter, Victor, s. Rubinstein.
Waltershausen, H. W. v., s. Musikunterricht, Strauß.
Waltz, Hermann, s. Siegel.
Watt, Henry J., s. Akustik, Musik.
Weber, Carl Maria von. — Unveröffentlichte Briefe, BlS 3, 1. — Il centenario del „Freischütz" MO 3, 11. — Die Inszenierung der Wolfsschlucht-Szene (Hartmann), Sc 11, 8 u. 12. — Oberon u. seine Schicksale (Kapp), BlS 3, 1. — W. in Prag (Kapp), Mk 15, 2. — Das Bühnenproblem der „Euryanthe" (Lauckner), NMZ 44, 10f. — Eine neue Bearbeitung der 100jähr. „Euryanthe" (Lauckner), Mk 15, 5. — Neues aus dem Leben W.s (v. Lepel), S 81, 14.
Webern, Anton v., s. Stein.
Wehle, Gerh. F., s. Schönberg.
Wehrt, Gustav, s. Wagner.
Weidemann, Alfred, s. Mozart, Verdi.
Weihnachten. — (s. a. Lied). — The christmas theme in music (Hull), MMR 52, 624. — Was uns frühere Weihnachtsmusiken sagen können ZM 89, 24.
Weimann, Heinrich, s. Middelschulte.
Weimar, s. a. Musikschulen.
Weingartner, Felix. — (Walter), MdA 5, 6/7. — (Wenzl), NMZ 44, 8. — Anfänge meiner Dirigenten-Laufbahn (Weingartner), Mk 15, 4.
Weismann, Julius, u. unsere Zeit (Schorn), RMZ 23, 33/34.
Weismann, Wilhelm, s. Verdi.
Weißenbäck, Andreas, s. Besprechungen.
Weißler, Ernst, s. Konzert.
Weißmann, Adolf, s. Berlin, Debussy, Musik, Musikfeste, Musikgesellschaften, Mussorgsky, Puccini, Verdi.
Weiß-Mann, Edith, s. Dehmel, Musikunterricht.
Welch, R. D., s. Musik, Shakespeare.
Wellesz, Egon. — (Pisk), F 2, 11. — (Vance), Sb 2, 10. — Die Bühnenwerke von W. (Pisk), MdA 5, 2.
Wellesz, Egon, s. Bliß, Kirchenmusik, Musik, Oper, Schönberg, Wien.
Wenzl, Josef Lorenz, s. Fuchs, Weingartner, Zemlinsky.
Werlé, Heinrich, s. Eitz, Lied, Musikunterricht, Reger.
Werner, Arno, s. Musik, Schütz.
Werner, Erich, s. Busoni.
Werner, Karl, s. Friedlaender, Kirchenmusik, Musik, Streichquartett.
Werner, Th. W., s. Crappius, Lied, Musikfeste.
Westerman, Gerhart v., s. Oper.
Westermeyer, Karl, s. Erotik, Hoffmann, Juristisches, Koch, Musikkritik, Noten, Oper, Tiere.
Wetz, Richard. — (Armin), S 81, 15.
Wetzel, Hermann, s. Besprechungen.
Weweler, August, s. Harmonie.
Weyman, Wesley, s. Klavier.
White, Felix, s. Franck.
Whittaker, W. G., s. Solmisation.
Wiedemann, E., s. Kirchenmusik.
Wiehmayer, Theodor, s. Riemann.
Wien. — (s. a. Gitarre, Kirchenmusik, Lied, Oper). — Wiener Blut, Jahrgang 1922 (Decsey), Mk 15, 1. — Die Staatsoper unter R. Strauß (Haas), NMZ 43, 24. — W. u. die neue Musik (Hoffmann u. Pisk), MdA 4, 15/16. — Musica nuova a Vienna (Specht), MO 4, 2f. — Die Sicherung des Operntheaters (Vetter), MdA 5, 2. — Music in Vienna (Wellesz), Sb 3, 1.
Wilkinson, Norman, s. Klavier.
Williams, C. F. Abdy, s. Rhythmus.

Williams, Ralph Vaughan, his three symphonies (Erlebach), MMR 52, 618 f. — Mass in G minor (E.), MT 64, 959.
Willner, Arthur, s. Beethoven.
Wilson, Steuart, s. Byrd.
Winterberg, Rob., s. Oper.
Wintzer, Elisabeth, s. Louis Ferdinand.
Wirth, Alfr., s. d'Arguto.
Wójcikówna, Bronislawa, s. Fischer.
Wolf, Johannes, s. Besprechungen.
Wolf, Hugo. — (s. a. Goethe, Oper). — Einiges über W.s geistige Potenz ZM 90, 2 f. — Zur Entstehung d. Oper „Manuel Venegas" (Röckl), SMZ 62, 28.
Wolff, Hans, s. Strauß.
Wolfrum, Philipp. — (s. a. Reger). — Aus meinen Erinnerungen an W. (Wolkmann), NMZ 44, 15.
Wollong, Ernst, s. Konzert.
Woollett, H., s. Pierné.
Wolzogen, Hans v., s. a. Glasenapp, Hoffmann, Rhythmus, Sommer.
Wüllner, Franz. — s. Brahms.
Würschmidt, J., s. Tonwort.
Würz, Richard, s. München.
Wunderkind, Das, in der Musik (Hoffmann), MdA 4, 19/20.
Wunderler, Karl, s. Gitarre.

Z

Zabughin, Vl., s. Respighi.
Zachau, Fr. W. — s. Purcell.
Zänker, O., s. Kirchenmusik.
Zak, Boris, s. Musik.
Zander, Ernst, s. Chorgesang.
Zanotti-Bianco, M., s. Tommasini.
Zehnter, Louis, s. Gesang.
Zemlinsky, Alex. — (s. a. Oper). — (Adler), MdA 5, 5. — (Wenzl), NMZ 44, 2.
Zilcher, Hermann. — (Steinitzer), NMZ 44, 16.
Zimmermann, Reinhold, s. Besprechungen, Hoffmann, Oper.
Zingarelli, Nicola. — (Giacomo), MO 5, 6.
Zither als Ländlerinstrument (Rabensöder), MdS 4, 10.
Zöllner, Heinrich, s. Oper.
Zoppot. — Die Zoppoter Waldoper (Lange), Ostdeutsche Monatshefte 4, 3.
Zupfgeige. — Die Mensur der Z. u. der Laute (Schaefer), ZfI 42, 25.
Zuschneid, Karl, s. Musikunterricht.
Zuth, Josef, s. Batka, Berlioz, Gitarre.

Neruda, Georg 162.
Nettl, Paul, Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag 157—164. Die Bergamaska 291—295. Ortsgruppenberichte Prag 413, 637 f. Bespr. über: E. Decsey, Johann Strauß 474 f.
— Wiener Tanzmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56 bearb. (bespr. v. A. Einstein) 349 f.
— 390.
Neuber, Ehepaar, nebst Schauspielertruppe 3—6.
Neumeister, Erdmann 658, 661.
Neumen. O. Fleischer, Die germanischen N. als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang 339, (bespr. v. P. Wagner) 560—568.
Neupert, Fritz 64.
Newmarch, Rosa 282.
Nicolai, Christoph Friedrich 624.
— Otto 558.
Nicolini, Operntruppe 11 f.
Niedecken-Gebhard, Hanns 671.
Niederlande 103 f. — (Seiffert, Union mus. 2,2) 390.
Nielsen, Arnold 620.
— C. 282.
— Karl, 620.
Niemann, Walter. C. P. E. Bach, Versuch über die wahre Art ... hrsg. v. W. N. 3. Aufl. (bespr. v. K. Fischer) 338 f.
— 186, 282.
Nietzsche, Friedrich (N.-Wagner Correspondence) 124, (Dahms) 181.—271, 316.
Nikisch, Arthur. Leben und Wirken. In Beiträgen von F. Pfohl, H. Chevalley ... (bespr. v. A. Einstein) 340 f. — (Dette) 50.
Nilius, R. 670.
Nilsson Grevinna, Kristina (Beyron) 50.
Nisard, Théodore 435, 567 f.
Nisle, Giovanni 559.
Noack, Friedrich 62.
Nohl, Hermann 629.
— Ludwig 186, 277, 341.
— Walter 55.
Nopitsch, Christoph Friedrich Wilhelm 375.
Nordische Musik. (Elling) 53, (Leffler) 54, (Sandvik) 55.
Noris, Matteo 653.
Norlén, Gunnar 124, 186, 476.
Norlind, Tobias, Bidrag till Kantelens historia (bespr. v. C. Sachs) 476 f.
— 55, 130, 133, 390.
Norwegen (Elling) 53, (Sandvik) 55.
Notation. (J. Wolf) 287 u. 632.
Notendruck. (Gamble) 475.
Notker Balbulus 402, 564.
Nottebohm, Martin Gustav 87, 98, 209, 214 ff.
Nusche 600, 604, 606.

O

Oberborbeck, Felix, Die Musikpflege in Memmingen 598—612.
Ochs, Siegfried, Geschehenes, Gesehenes 341, (bespr. v. A. Einstein) 397.
Oddo von Clugny 437.
Oddone, E. 634.
Österreich (s. a. Wien). W. Fischer, Dreißigjähriger Bestand der „Denkmäler der Tonkunst in Ö." 666 f. — Erzherzog Leopold 64, Kaiserin Maria Theresia 393, Erzh. Franz Ferdinand 396.
Oetterle, Friedrich 609.
Offenbach, Jacques (Bie) 621, (L. Schneider) 186 u. 477. — 384, 474.
Olympos 283.
O'Nelle (O'Neil), E. 283, 477.
Onnou, Violinist 669.
Opel, Julius Otto 586.
Oper. V. Helfert, Zur Geschichte des Wiener Singspiels 194—209; F. Reuter, Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen O. bis zum 7jähr. Krieg 1—16; H. Roth, Zur Karlsruher Einrichtung von Händels Tamerlan. Ein Vorbericht 380 ff.; G. F. Schmidt, Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1627—1750) 582—597 und 642—665; G. Schünemann, Mendelssohns Jugendopern 506—545; R. Sondheimer, Gluck in Paris 165—175. — Besprech. über: J. Nic. Bach, Der Jenaische Wein- und Bierrufer ... bearb. v. F. Stein (R. Lach) 187 f.; R. Engländer, J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms (Sondheimer) 39; E. Istel, Die moderne O. vom Tode Wagners bis zur Gegenwart. 2. Aufl. mit Schlußkapitel v. W. Altmann 571, (R. Lach) 625 f.; J. Korngold, Die romanische O. der Gegenwart (A. Einstein) 80. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: Davidson 339, Dent-A. Mayer 278, Eisenmann 123, Gay 347, Gluck-R. Haas 635, Haas in Studien zur MW X 630, J. A Hasse 347, Kapp 185, 280, Kobbé 186, Launis 56, Lebede 186, Luciani 54, Miserocchi 55, Monteverdi 575, H. J. Moser 45, Mutzenbecher 571, Newmarch 282, Pearce 477, Stefan 55, Steidel 401, Storck 187, Trojan 573, Waltershausen 631, Zenger 632, Zentner 285.
Operette. E. Decsey, Joh. Strauß (bespr. v. P. Nettl) 474 f. — (Neißer) 476, (L. Schneider) 186.
Opitz, Martin 70, 582, 585, 606, 659.
Oppel, Reinhard, Über Beziehungen Beethovens zu Mozart und zu Ph. Em. Bach 30—39.
— 122, 461.
Oppersdorf, Graf Franz von (Altmann) 44.
Oratorium. J. E. Eberlin, Der blutschwitzende Jesus. Nebst Anhang: Stücke aus andern Oratorien. Bearb. v. R. Haas (bespr. v. Einstein) 345 ff. — (J. Haydn-Mandyczewski) 635.
Orchester. (Caravaglio) 122, (Norlén) 124, (Rimsky-Korssakow deutsch) 572.
Orel, Alfred, Fr. Schuberts „Sonate" für Klavier, Violine und Violoncell aus dem Jahre 1812 209—218. Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen 296—315.
— Trienter Codices, Vierte Auswahl. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVII, 1. Bearb. v. R. Ficker u. A. O. (bespr. v. Th. Kroyer) 102—114. Dazu Erwiderung von A. O. 120 ff. und Schlußwort von Kroyer 387—390.
— 46, 442, 666.
Orgel. Besprech. Einsteins über: C. Locher, Die O.-Register und ihre Klangfarbe. 5. Aufl. v. J. Dobler 476; V. Lübeck, Musikalische Werke, hrsg. v. G. Harms 574 f.; O.-Werke berühmter Meister, hrsg. v. G. Ramin 405. — Angezeigte Schriften und Neuausgaben: J. S. Bach 345, Bärwick, Ellingford 560, Grace 54 u. 182, Hull 571, Kreps 475, Lewis 186, Pachelbel 349, Perrier de la Bathie 124, Sceats, H. Schmidt 186, Tulenheimo und Merikanto 56.
Orient. Angezeigte Schriften: Idelsohn 340, Lachmann in Archiv f. MW V 2 560, Rouanet 278, Wellesz 573.
Ornitoparchus, Andreas 176, 181.
Ortiz, Diego 391, 486, 636.
— da Zarate, Domingo 492, 500, 505.
Ortsgruppenberichte Basel 414; Berlin 288, 411; Leipzig 189, 350; Prag 413, 637 f.; Zürich 414.
Oschatz, J. Fr. 13.
Ostwald, Wilhelm 50.
Ottenwalt, Dichter 81 f., 87.
Overbeck, Christian Adolf 378.
Overgaard, Ellen 620.

P

Pachelbel, Johann 40, 66, 152, 287, 348 f., 352, 415, 667.
Pacius, Fredrik (Collan-Beaurain) 56.

Paër, Ferdinando 413.
Paien, Giovanni 634.
Paisiello, Giovanni 171.
Palermo. (Pitré) 124.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da (Casimiri) 181.—286, 364, 496, 571.
Pallavicino, Carlo 646, 650—653.
Palomba, Antonio 8.
Pannain, Guido 477, 627.
Pantillon, George 572.
Paoli, Domenico de 477.
Pape, Heinrich 643.
Papst Eugen IV. 110, Gregor VII. 328, Johann XXII. 441.
Paradisi, Pietro Domenico 125.
Parent, H. 477, 627.
Pariati, Pietro 201, 206.
Paris, Nicola 655.
Parisetti, Flaminio 593.
Pasquini, Libretitst 206.
— Bernardo 125, 504. — (Antichi Maestri) 574.
— Ercole 125.
Patino, Carlos 492, 494, 499.
Paulke, Karl 122.
Paumgartner, Bernhard. Leop. Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule ... Getreu nach der 1. Aufl. (1756). Mit einem Vorwort von B. P. (bespr. v. A. Einstein) 282.
— 284, 670.
Pearce, Charles E. 477.
Pedrell, Felipe (Salazar in Bulletin de la Soc. musicol. II 2) 390. — 122, 124, 487, 493, 497f., 504, 636.
Peetrinus, Jacobus (Doorslaer) 475.
Pendesichi, Samaritana 8f.
Pentemora, Sängerin 206.
Pepusch, Johann Christoph 352.
Perandi, Marco Gioseffo 587.
Pereni, Antonio 8f.
Perez, Juan Ginés 497.
Pergolesi, Giovanni 7ff., 12, 196.
Perinello, Carlo, Hrsg. G. B. Pescetti, Sonata per Cimbalo, und G. Rutini, Sonate per Cimbalo 188, (beide bespr. v. A. Einstein) 636 f.
Perne, François Louis 435.
Perotin 436, 438ff., Neudruck einer Motette 447—457.
Perrier de la Bathie, Ernest 124.
Pe , Giacomo 651.
Peruzzi, Opernleiter 1.
Pescetti, G. B. Sonata per Cimbalo. Nuova ediz. critica rived. e corr. per Pianof. da C. Perinello 188, (bespr. v. A. Einstein) 636. — 125, 651.
Pesse, Clément 627.
Peters, C. F. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921. 28. Jg. hrsg. v. R. Schwartz (bespr. v. R. Ficker) 279f.
Petersen, Carl 125.
— Julius 44.
Petri, Egon 613 f.
Petrucci, Ottaviano dei 496.
Pezel, Johann 128, 136.
Pfaffe, Carl Friedrich 13.
— Johann Michael 13.
Pfalz. Kurfürst Friedrich V. und Gemahlin Elisabeth Stuart 584, Johann Wilhelm 654 f.
Pfitzner, Hans. A. Seidl, H. Pf. (bespr. v. E. Kroll) 572f. — 50, 222, 224, 227, 318, 341, 347, 546, 559, 629.
Pfohl, Ferdinand, Über A. Nikisch (bespr. v. A. Einstein) 340f.
— 283, 638.
Pfordten, Hermann von der 79, 186, 477, 627.
Philidor 166.
Philippi, Maria 613.
Piccinni, Nicolò 165f., 169f.
Pichler, Caroline 82.
Pico della Mirandola, Giovanni (Sermini) 573.
Piffl, Friedrich 666.
Pincherle, Marc 55.
Pippingsköld, Johann Josef (Andersson) 56.
Piqueras, F. Rubio 627.
Pirker, Max 197, 283.
Pirro, André 153.
Pisk, Paul Amadeus 669.
Pistocchi, Francesco Antonio 132f., 201, 651.
Pitré, Giuseppe 124.
Pitrôt 594.
Pizzetti, Ildebrando (Gatti) 570.
Planché, J. R. 285.
Plato 26, 82, 274, 283.
Platzbecker, Heinrich 475.
Pleyel, Ignaz 277, 413, 559.
Plutarch 82, 283.
Podbielski, Christian Fr. Wilhelm 348.
Poërio, Alessandro (Wahle) 44.
Poggenburg, Johannes 576.
Poglietti, Alexander 349f.
Pohl, Karl Ferdinand 196, 200.
Pohle, David 74.
Poirée, Elie 572.
Poißl, Johann Nepomuk von 663.
Polinski, Alexander 23, 481, 483.
Pollain, Fernand 349.
Pollak, R. 671.
Pollarolo, Antonio 651.
— Carlo Francesco 125, 651 ff.
Polo, Enrico 575.
Poma, Giuseppe 14.
Ponchielli, Amilcare 627.
Pope, Alexander 320.
Poppen, Hermann 101.
Porges, Heinrich 546.
Porpora, Nicolò 10, 125, 196, 201, 204, 393, 651.
Porta, Giovanni 201.
Porte, John F. 124.
Portugal. Alfons VI. 488, 490f.
Porzi, Tanzmeister 10.
Postel, Christian Heinrich 596, 652, 658, 665.
Pothier, Dom Joseph 176, 333, 440.
Pouishnoff, Leff 282.
Poulenc, Fr. 669.
Power?, Leonel 103, 110f.
Praetorius, Hieronymus 67, 69.
— Jacob 643.
— Michael 67f., 73, 360ff., 364.
Prag s. Böhmen.
Prehauser, Theaterleiter 198ff., 207f.
Preuß, Hans 186.
Preußen. Friedrich d. Gr. (Lütge) 45. — 658 f., 661. Der große Kurfürst 591.
Prévost, Bratscher 669.
Prieger, Erich. Nachlaßversteigerung 64, Mitteilung von G. Kinsky über das Ergebnis derselben 351f.
Printz, Felix 628.
Privas, Xavier 477, 627.
Pro-Arte-Quartett 668.
Prodenzani, Simone 444.
Prößl, Andre Joseph 158, 162.
Prokofieff, Serge 669.
Proske, Carl 286.
Protiwinsky, Hans 124.
Provenzale, Francesco 645, 651.
Prüfer, Arthur 285, 633.
Prunières, Henry 64, 145.
Ptasnik, Jan 18f.
Puccini, Giacomo 280, 318, 668, 670. — (Chop) 474.
Puffendorf 659.
Purcell, Henry 125, 188, 349, 352.
Pyrker, Ladislaus 80, 82.
Pythagoras 274.

Q

Quandt, Johann Gottlieb 12f.
Quantz, Johann Joachim 160ff., 282, 351. — (Raskin) 632.
Questenberg, Graf Gerhard von 194.
— Hermann 195.
— Graf Johann Adam von 162, über seine Bedeutung für das Wiener Singspiel 194—209.
Quevedo, Francisco de 491f.
Quinault, Philippe 592, 596.
Quittard, Henry 447.

R

Raabe, Peter 46f., 635.
Raalte, Albert van 340.
Raasted, N. O. 620.
Rabich, Ernst 572.
Rachel, Joachim 583.
Racine, Jean 320, 593, 596.
Racquett, Peter 369f.
Rademacher, Arnold 336, 338.
Radiciotti, Giuseppe 196.
Raff, Joachim 348.
Raffael Santi 323.
Raillard, F. 435.
Raimund, Ferdinand 84.
Rameau, Jean Philippe 165, 168f., 276, 352, 594.

Jg. XXX, 1, Bd 59: Drei Requiem für Soli, Chor, Orch. aus dem 17. Jahrh. Ch. Straus, F. H. Biber, J. C. Kerll. Mit Vorwort v. G. Adler 636.
Jg. XXX, 2, Bd. 60: Ch. W. Gluck, Werke Bd 2: Don Juan. Pantomimisches Ballet ... bearb. v. R. Haas 635.
*Deutsch, O. E. s. Schubert, Fr. 287.

E

*Eberlin, J. E. Oratorium: Der blutschwitzende Jesus. Nebst Anhang: Stücke aus anderen Oratorien. Bearb. v. R. Haas. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 1, Bd 55) 345.
Eckardt, W., s. Bach, J. S. 345.
Englebert, Hrsg. s. Astorga 345.
Erbe, K. s. Pachelbel, J. 349.

F

Falconieri, A. 17 Arie a una voce con acc. di Pianoforte di G. Benevenuti 478.
*Fareanu, A., s. Bach, Joh. Bernh. 187.
Fellowes, E. H., s. Taverner, J. 405.
Frescobaldi, G. Partite. — Correnti per Clavicembalo e Pianoforte. Raccolte, rived. ed illustr. da F. Boghen 478.

G

Gabrieli, A. Due Madrigali a 3 voci, traser. in Partitura moderna da M. Zanon 188.
Gay, J. The Beggars Opera. Introd. by O. Doughty 347.
Gibbons, O., und Bull, J. Compositions for Virginal edit. for the Pianoforte from the mss 478.
Giuliani, M. in: Klassiker der Gitarre, H. 1—4, 6, 8, 9, hrsg. v. J. Zuth 348.
Gluck, Ch. W. Werke Bd 2. Don Juan. Pantomimisches Ballet. Entworfen v. G. Angiolini, bearb. v. R. Haas. Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXX, T. 2, 60. Bd 635.

H

Haas, R. s. Monteverdi, Cl. 286.
*— s. Eberlin, J. E. 345.
— s. Gluck, Ch. W. 635.
*Händel, G. F. Julius Caesar, Oper in 3 Akten, für die deutsche Bühne bearb. v. O. Hagen. Klav.-A. 403.
— Orchesterkonzerte. Nr. 25. Wassermusik ... nach den Quellen revid. u. für den prakt. Gebrauch bearb. v. M. Seiffert. Part. 635.
*Hafner, Ph. Scherz und Ernst in Liedern. Neu hrsg. u. eingel. v. E. K. Blümml 404.
*Hagen, O., Bearb., s. Händel, Julius Caesar 403.
*Harms, G., s. Lübeck, V. 574.
Hasse, J. A. Euristes. Ouvertüre f. d. prakt. Gebrauch bearb. v. A. Schering 347.
*— Miserere (Ps. 51 c moll, 1728) f. 4stimm. Frauenchor, Sopran- und Altsoli, Streichinstr. u. Orgel. Bearb. u. hrsg. v. A. Schering 478.
*Haydn, J. 12 schottische Volkslieder, hrsg. v. E. Mandyczewski in: Musikal. Seltenheiten Bd II 287.
— Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausg. Serie 16. Kantaten und Oratorien. Bd. VI/VII. Die Jahreszeiten. Revid. v. E. Mandyczewski. Part. 635.
Hirschberg, L. s. Loewe, C. 349.
*Hoffer, J. J. Tanzmusik. Bearb. v. P. Nettl. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56) 349.
*Hoffmann, E. T. A. Musikalische Werke, hrsg. v. G. Becking. Bd 1: Vier Sonaten für Pianoforte 347.
Hoffmann von Fallersleben, H. Das Lied der Deutschen. Melodie nach J. Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser". Arrangiert f. d. Singst. mit Begl. des Pianof. oder der Gitarre. Hamburg 1841. Faksim. Neudruck 574.
Holst, G., s. Purcell, H. 125.
Homeyer, P., s. Bach, J. S. 345.

I

Indy, V. d', s. Vivaldi, A. 349.
Jöde, F. Alte Madrigale und andre a cappella-Gesänge für gemischten Chor aus dem 16. und dem Anfange des 17. Jahrh. 2. verb. Aufl. 478.
*Junk, V., s. Bach, Joh. Nic. 187.

K

*Kalbeck, M. s. Brahms 287.
*Kerll, J. C. 2 Messen, hrsg. v. G. Adler (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXV, Bd 49). 404.
— Requiem für Soli, Chor, Orch. In: Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. 30, T. 1, Bd 59. Vorwort v. G. Adler 636.
Klassiker der Gitarre, hrsg. v. J. Zuth. H. 1—10 [Werke v. M. Giuliani, L. Legnani, W. Matiegka 348.
Koraalikirja. Suomen VIII. Kirkolliskokonksen Asettaman Virsikirjakomitean ... Soinnuttanut J. Krohn 635.
Krohn, J., s. Koraalikirja 635.
Kunst, Die, des Bachschen Geschlechts. * Bd I: Joh. Bernh. Bach, Erste Ouvertüre für Sologeige und Streichorchester. Part. mit Cemb. hrsg. v. A. Fareanu 187.
*Bd II: J. Nic. Bach, Messe in e moll. Ausg. f. d. prakt. Gebrauch v. V. Junk 187.
*Bd III: J. Nic. Bach, Der Jenaische Wein- und Bierrufer. Komisches Singspiel. Für die Aufführung bearb. v. F. Stein 187.

L

László, S. s. Scarlatti, D. 349.
Leclair le Cadet, 6. Sonate f. Viol. u. Baß, hrsg. v. L. Vallas 349.
Legnani, L. in: Klassiker der Gitarre H. 1, 5, 7, hrsg. v. J. Zuth 348.
Leo, L. Concerto per Violoncello in Re maggiore, riveduto e ridotto con accomp. di pianoforte dal prof. F. Ciléa, con interpretazione violoncellistica del prof. S. Viterbini 125.
Liszt, F. Musikalische Werke. Revid. v. P. Raabe. VII. Einstimm. Lieder und Gesänge. III. Bd. Nebst Anhang 635.
— s. Paganini 636.
Loewe, C. Weltliche Chöre in 3 Bänden. Zum erstenmal gesammelt u. hrsg. v. L. Hirschberg. II. Bd (op. 42, 79—82) 349.
Longo, A., s. Scarlatti, A. 125.
*Lübeck, V. Musikalische Werke. Hrsg. ... v. G. Harms 574.

M

Maestri Italiani, Antichi. Partite e Correnti per pianoforte. Hrsg. v. F. Boghen 345 u. 574.
Malipiero, G. F., s. Monteverdi, C. 575.
*Mandyczewski, E. s. Haydn, J. 287.
— s. Haydn, J. 635.
Marcello, B. Sonate A-dur f. Violoncell u. Baß, hrsg. v. F. Pollain 349.
Matiegka, W. Serenade f. Flöte, Viola und Gitarre op. 26, in: Klassiker der Gitarre, H. 10, hrsg. v. J. Zuth 349.
Milandre. Suite en re pour Viole d'amour et Clavecin, harmon. par A. Béon 478.

Milanuzzi, C. 22 Arie a una voce con accomp. di pianof. di G. Benvenuti 405.
Monteverdi, Cl. Il Ritorno d'Ulisse in patria. Mit deutscher Übersetzung und ausgesetztem Bc. Bearb. v. R. Haas. Denkm. d. Tonk. in Öst. XXIX. Jg., 57. Bd 286.
— Orfeo. Nach dem Original-Ms mit Ausarbeitung des Bc. hrsg. v. G. F. Malipiero 575.
Morley, Th. Nolo mortem peccatoris, 4v. (Tudor Church Music) 189.
Mozart, Leop. Notenbuch seinem Sohne Wolfgang Amadeus zu dessen 7. Namenstag (1762) geschenkt. Zum erstenmal veröff. v. H. Abert 286.
— W. A. Fantasie für eine Orgelwalze. [Werk 608.] Für 2 Klaviere bearb. v. F. Busoni 635.
Muffat, Gottlieb, 12 Toccaten und 72 Versetl für Orgel und Klavier. Eingeleitet von G. Adler. Denkm. d. Tonk. in Öst. XXIX. Jg., 58. Bd 286.

N

Nachèz, T. s. Vivaldi, A. 349.
*Narváez, L. de, El Delphin de Música 1538. Colección de Vihuelistas Españoles del S. XVI; Cuad. I. Estudio y transcripción de las ediciones originales por Ed. M. Torner 635.
*Nettl, P. s. Tanzmusik, Wiener 349.

O

Oddone, E., s. Canzionere 634.
Orden und Regel, Der Minne. 6 alte Minnesängerlieder ... für eine Singst. m. Klavierbegl. gesetzt v. O. Ursprung 349.
*Orgel-Werke berühmter Meister, hrsg. v. G. Ramin 405.

P

Pachelbel, J. Fuge in e moll f. Orgel bearb. v. K. Erbe 349.
Paganini-Liszt. Arpeggio-Etüde Nr. 4. Eine Transkription-Studie v. F. Busoni 636.
Perinello, E., s. Pescetti, G. B. 188 u. *636.
— s. Rutini, G. 188 u. *636.
*Perlen alter Gesangsmusik, geistlich und weltlich, für den praktischen Gebrauch bearb. u. hrsg. v. A. Schering.
Nr. 1. Friedem. Bach, „Heilig, heilig ist Gott", für 4st. gem. Chor, 2 Tromp., Pauken, Streichorch. u. Org. Nr. 3. J. H. Schein, „Mach' dich auf, werde Licht", für 2 Solost., Chor, Instr. u. Org. 633.
Pescetti, G. B. Sonata per Cimbalo. Ediz. rived. e corretta da C. Perinello 188, * dass. 636.
*Poglietti, A. Tanzmusik. Bearb. v. P. Nettl. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56) 349.
Pollain, F. s. Marcello, B. 349.
Polo s. Tartini, G. 575.
Purcell, H. The Gordian Knot Untied. Suites Nos. 1 and 2 for Strings. Ed. by G. Holst. Scores 125.
— Works, vol. XXII: Catches, Rounds, Two-part and Three-part songs 188.
— Hornpipe, f. Pianof. revid. v. A. Siloti 349.

R

Raabe, P., s. Liszt, F. 635.
*Ramin, G. s. Orgel-Werke 405.
Rutini, G. Sonate per Cimbalo. Ediz. rived. e corretta per Pianof. da C. Perinello 188, * dass. 636.

S

Scarlatti, A. Composizioni per Clavicembalo, scelte, ordinate, rivedute e diteggiate da A. Longo 125.
— D. Klavierstück Adur. Konzertbearb. v. S. László 349.
*Schauerté, G. Jubilate Deo. Geistliche Frauenchöre aus der klassischen Zeit der Vokalpolyphonie 286.
*Schein, J. H. „Mach' dich auf, werde Licht". Geistliches Konzert für 2 Solost., Chor, Instr. u. Orgel. (Perlen alter Gesangsmusik ... bearb. u. hrsg. v. A. Schering. Nr. 3) 633.
*Schenker, H. s. Beethoven 286.
Schering, A. s. Hasse, J. A., Euristes 347.
*— s. Hasse, J. A., Miserere 478.
*— s. Perlen alter Gesangsmusik 633.
*Schmelzer, J. H. Tanzmusik. 2 deutsche Lieder. Bearb. v. P. Nettl. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56) 349.
*— Missa nuptialis. Hrsg. v. G. Adler. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXV, Bd. 49) 404.
*Schubert, Fr. Die fünf ersten Lieder, hrsg. v. O. E. Deutsch in: Musikal. Seltenheiten Bd IV 287.
*Schütz, H. Kläglicher Abschied von der Churfürstl. Grufft zu Freybergk / In welche ... Frau Sophia, Hertzogin zu Sachsen .. 28. Januarii 1623 ... begraben worden. Faksimiledruck. Mit Geleitwort v. Joh. Wolf 478.
Seiffert, M., s. Händel, G. F. 635.
*Seltenheiten, Musikalische. Wiener Liebhaberdrucke. Bd I: Beethoven op. 27 Nr. 2, hrsg. v. H. Schenker. II. Haydn, 12 schottische Volkslieder, hrsg. v. E. Mandyczewski. III: Brahms, 3 Lieder, hrsg. v. M. Kalbeck. IV: Schuberts 5 erste Lieder, hrsg. v. O. E. Deutsch 287.
Siloti, A. s. Purcell, H. 349.
Sondheimer, R., s. Bach, J. Christian 633.
*— s. Boccherini, L. 633.
*— s. Stamitz, J. 633.
Stahl, W. s. Weihnachtsstücke 348.
*Stamitz, J. Quartett B dur für 2 Viol., Viola u. Bc. Hrsg. u. mit allen Vortragszeichen versehen v. R. Sondheimer 633.
*Stein, F., s. Bach, Joh. Nic. 187.
Straus, Ch. Requiem für Soli, Chor, Orch. In: Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. 30, T. 1, Bd. 59. Vorwort v. G. Adler 636.

T

Tagliacozzo, s. Tartini, G. 575.
— s. Veracini 575.
*Tanzmusik, Wiener, in der 2. Hälfte des 17. Jahrh.: J. H. Schmelzer, J. J. Hoffer, A. Poglietti. Nebst Anhang: A. Partita ex Vienna. B. 2 deutsche Lieder v. J. H. Schmelzer. Bearb. v. P. Nettl. (Denkm. d. Tonk. in Öst. Jg. XXVIII, 2, Bd 56) 349.
Tartini, G. 4 Sonate per Violino e Pianof. Hrsg. v. Tagliacozzo und Boghen 575.
— 6 Sonate per Violino coll' accomp. di Pianof. Hrsg. v. Polo 575.
Taverner, J., edited by A. C. Buck, E. H. Fellowes and others. (Tudor Church Music, Vol. I) 405.
*Torner, E. M., s. Narváez, L. de 635.
Tudor Church Music. Morley: Nolo mortem peccatoris (4v); Byrd; 5 fünfstimmige Stücke 189.
— Vol. I. J. Taverner. 1495—1540. Ed by P. C. Buck, E. H. Fellowes and others 405.

U

Ursprung, O. s. Orden und Regel 349.